

حوار مع تسفيتان تودوروف

تحولات النظرية النقدية المعاصرة

الاتجاه الموضوعى ومشكلة الالتزام

الشعر بين التفكيك والهوية

نقد النقد وتنظير النقد العربى المعاصر

إشكالية المصطلح فى النقد الروائى العربى

المسألة الأجناسية: قراءة عرفانية

نص وقراءتان: شرق النخيل

بين لغة الأمومى والقص التمثيلى

شخصية العدد: محمد غنيمى هلال

العدد ٧٠ / شتاء - ربيع ٢٠٠٧

العدد ٧٠ / شتاء - ربيع ٢٠٠٧

فصول

مجلة النقد الأدبي

علمية محكمة



ملف العدد

نقد النقد العربي





الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصاري

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة وتود المجلة الالتزام بذلك.
- يفضل أن يكون البحث مجموعا بالحاسوب IBM ومرفقا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها. سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.





فصول

رئيس التحرير

هدى وصفي

نائب رئيس التحرير

محمد الكردي

مدير التحرير

ماجد مصطفى

المشرف الفنى

أنس الديب

السكرتارية

آمال صلاح

جمع وتنفيذ

أمل على

العدد رقم ٧٠

فهرست

كلمة أولى

فى هذا العدد الجديد تطرح مجلة فصول عدداً من المراجعات النقدية المهمة من خلال ملفها الأساسى عن "نقد النقد العربي"، وهو ملف ينتظره القراء والمهتمون بالدراسات النقدية العربية وموقعها من حركة النقد الأدبى ومدارسه فى العالم. ولا غرابة فى ذلك فمجلة فصول هى مجلة النقد الأدبى الأولى فى العالم العربى منذ صدور عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ على يد الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، وزميله الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل أول رئيس تحرير لمجلة فصول، والذى فقدناه فى مطلع الشهر الماضى (فبراير ٢٠٠٧) والذى يمثل غيابه خسارة فادحة للحياة الأدبية والنقدية فى مصر والعالم العربي؛ لأن عز الدين إسماعيل لم يكن مجرد ناقد مجتهد، بل كان - وسيظل - قيمة فكرية نعتز بها، فهو صاحب الإسهامات البارزة والأصيلة فى تجديد حركة النقد العربى فى النصف الثانى من القرن العشرين، منذ صدور كتابه "الأدب وفنونه" ودراساته الرائدة عن الاتجاه الحديث فى الشعر العربي. وهو الشاعر صاحب الإبداع الشعرى المتميز على الرغم من ندرته، فقد توارت فيه شخصية الشاعر مفسحة المجال لشخصية الناقد المؤصِّل، والأستاذ الجامعى المرموق الذى حفظ قيم أساتذته فى كلية الآداب من جامعة القاهرة: طه حسين، وأمين الخولي، وأحمد أمين وغيرهم، ونقلها إلى أجيال الباحثين من مصر و البلاد العربية الذين تخرجوا على يديه وأصبحوا اليوم نقاداً بارزين.

وقد حدثتنى الدكتورة هدى وصفى عن عزم مجلة فصول على إصدار ملف خاص عن عز الدين إسماعيل، ليس بدافع الوفاء فقط لأستاذ جليل ومؤسس لمجلة فصول، بل لكل ما كان يمثله من قيمة ولكونه رئيساً لهيئة الكتاب ولمعرض القاهرة الدولى للكتاب لعدة سنوات من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٥.

ومازالت مجلة فصول تواصل رسالتها التنويرية الجادة فى حقل الدراسات النقدية والثقافية بإسهامات النقاد المصريين والعرب.

وإذا كان العددان السابقان - (٦٨) و (٦٩) - عددين استثنائيين فى مسيرة فصول؛ إذ كان أولهما عدداً تذكارياً بمناسبة اليوبيل الفضى للمجلة، وكان ثانيهما عدداً خاصاً عن أديبنا الراحل العظيم نجيب محفوظ، فها هى ذى مجلة فصول تعود إلى أبوابها الثابتة التى تضم: "النص الاستهلالي" وهو حوار مهم مع الناقد البارز تودوروف، و"الدراسات"، و"الترجمات"، و"النقد التطبيقى"، و"الملف" الأساسى الذى يضم عدداً من الدراسات النقدية المهمة عن النظرية النقدية ونقد النقد وتنظير النقد؛ فنقرأ فيه عن تحولات النظرية النقدية المعاصرة، وإشكالية المصطلح فى النقد الروائى العربى، والمسألة الأجناسية، ونقد النظريات اللغوية. وفى باب "نص وقراءتان" نقرأ دراستين نقديتين لنص روائى مبكر لأديبنا بهاء طاهر، وهو أحد الأصوات البارزة فى الرواية العربية فى جيل ما بعد نجيب محفوظ. فضلاً عن "المتابعات" للدوريات العربية والإنجليزية والفرنسية، والمؤتمرات العلمية، وعروض الكتب، وأخيراً "شخصية العدد" عن الناقد الراحل محمد غنيمى هلال رائد الأدب المقارن والدراسات المقارنة.

والتحية الواجبة للناقدة الكبيرة الدكتورة هدى وصفى رئيسة التحرير، ولهيئة تحرير المجلة، لما يبذلونه من جهد علمى خصب ومثمر، من أجل أن تظل مجلة فصول منارة علمية وأدبية وثقافية، تشيع فى مجتمعاتنا العربية قيم العقلانية وحق النقد والاختلاف، والمراجعة والمساءلة الدائمة لكل قديم وجديد على السواء، ليظل للفكر العربى حضوره وإسهامه فى مسيرة الفكر الإنسانى، ليس على مستوى النقد الأدبى وحسب، بل فى المجالات الفكرية المختلفة.

ناصـــر الأنصـــارى

يصدر هذا العدد من مجلة فصول بعد رحيل عز الدين إسماعيل أول رئيس تحرير لها والذي كان له الفضل فى انطلاقها قوية ، متألقة منذ عددها الأول . وستخصص المجلة ملفاً خاصاً للراحل الكريم في عددها ٧٢ لكي يتسنى لنا الإعداد الجيد له . وربما يقول قائل إننا تأخرنا وكان لابد من الاحتفاء به أثناء حياته ، ولكننا حاولنا وسألناه مراراً أن يوافق على تخصيص ملف أو شخصية العدد لإنجازاته ، ولكنه أبى ، واليوم لا نستطيع إلا أن نقوم بما كنا نود عمله من قبل . وإذ نتقدم بالعزاء لأسرته ومحبيه فإننا نعرف تماماً أنه مِلْكٌ لوطنه العربي الكبير الذي افتقده كما افتقدناه .

وقد كرسنا ملف هذا العدد لنقد النقد ؛ لأنه لا يزال من الأسئلة التي لم تنل حقها من الدراسة والتدقيق ، وربما يُنظر إليه بوصفه عملاً أقل أهمية من النقد. وإذا تأملنا خطاب نقد النقد نجد إنجازاته قليلة على الرغم من أنه يتقاطع - على مستوى الهم المنهجي والحس الإشكالي للقراءة - مع خطابات على قدر كبير من التداخل والتراكب ، ويحتاج إلى مراجعة جادة . والقراءات التي نقدمها في هذا الملف تستند إلى منهجية ثرية مدعمة بمناهج قرائية متعددة وملتبسة بالإطار الثقافي والتاريخي لكل باحث ، ويتخلق في عمق هذا الملف حوار عميق يحاول أن يستجلي المسكوت عنه في أسئلة التراث والحداثة توطئةً لمراجعة العديد من المفاهيم والمصطلحات ، وإعادة النظر في علاقاتها بالتاريخ والهوية والخصوصية ، بقصد إنتاج وعي معرفي يستحضر مفردات من داخل الثقافة العربية ؛ لكي يمكننا أن ننطلق لاستجلاء جوانب من الأسس التصورية والإجرائية التي سيطرت على الخطابات المستلهمة من الغرب في محاولة لتجذيرها في ثقافتنا وتخليصها من مدلولاتها التأويلية الوافدة .

إن هذه القراءات في نقد النقد تلامس الأسئلة الحية للثقافة العربية وهمومها الفعلية بوجه عام ، وتعالج النصوص المؤسِّسة والمجدِّدة ، في محاولة للإحاطة بالمفاهيم القارئة لها والرؤى المنبثقة عنها ، مما يعطي لهذه الأبحاث قيمة علمية فعلية ويسبغ عليها طابع الضرورة أي الإضافة النوعية حقاً . وأهم ما يميز الملف هو رصده للمناحي المائزة حقاً لتجربة

التحديث الفارزة لعناصرها قياساً إلى ما سبق . وتنطلق هذه المداخلات من بيئة كانت تسعى إلى النهضة وما تزال تنبثق من ثقافة تراجع نفسها ، طارحة أسئلة جديدة ، وباحثة عن هوية متوافقة مع البحث من وراء الأشكال ، والأنواع ، وأساليب السرد ، وبلاغة الشعور ، وبيان الغرض عن فحوى التغير الذي لحق بإبداعنا الأدبي ، والنقدي ، والثقافي.

أما باقي العدد - والذي دائما ما نجعله فضاء بلا حدود - فإنه يستجيب إلى العديد من الموضوعات التي تخترقه بلا قيود ؛ فمن الدراسات الفلسفية ، إلى الدراسات البلاغية ، ومن الإبداع النسائي في بيئات تسعى حثيثاً إلى التحديث ، إلى أطروحات تفكك الثقافة السائدة وتبرز "ترديها" - إن جاز لنا أن نطلق حكم قيمة على أطروحات الفلسفة الراهنة التي تحاول أن تتلمس طريقها بعد تراجع السرديات الكبرى والقوالب الفلسفية التي تسعى إلى امتلاك مفاتيح الراهن - نقول إن العدد يحفل بالكثير من المواد التي تحاول الإجابة على التساؤلات العديدة التي تؤرق الناقد والتي تظل بلا إجابات شافية بالرغم من الجهود التي يبذلها كل من يؤرقه هاجس الحرية بوصفه مكوناً أساسياً للإصلاح، والوسيلة الناجعة للإفلات من شبح الجمود والاستكانة .

من ملفاتنا القادمة

١ـ الخيال العلمى فى الأدب العربى

٢ـ عز الدين إسماعيل : ملف خاص

٣ـ الدراما الجديدة وما بعدها

الملخصات والتعريفات



التعريفات

آمنة يوسف محمد عبده / أحمد صديق الواحي / أحمد فرشوخ / إدريس الخضراوي / أمل بنت الخياط التميمي / أنور محمد إبراهيم / تيري إيجلتون / جيورجي كوسيكوف / حاتم عبيد / سوسن ناجي / سيد محمد قطب / صبري حافظ / عبد الغنى بارة / عزت محمد جاد / عمرو أمين الشريف / محمد الصالح البوعمراني / محمد بهنسي.

الملخصات

حوار مع تسفيتان تودوروف / الباطوس: من الخطابة إلى تحليل الخطاب/ الاتجاه الموضوعي ومشكلة الالتزام: إليوت في مراحله الأخيرة/ سياسة فقدان الذاكرة/ الشعر بين التفكيك والهوية/ أبجدية الخروج: قراءة في روايتي مها محمد الفيصل: «سفينة وأميرة الظلال» و«توبة وسلي»/ الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي/ شرق النخيل: وعي الكتابة ولغة الأمومي/ القص التمثيلي ومستوياته الدلالية قراءة في رواية بهاء طاهر «شرق النخيل» / قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية / تحولات النظرية النقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم/ نقد النظريات اللغوية المعاصرة/ المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)/ نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر (من أجل وعي علمي بالحدود والضوابط)/ عرض لثلاث مدونات فى نقد النقد مع ثلاث قراءات معاصرة لابن طباطبا وكتابه «عيار الشعر».



• **النص الاستهلالي:**

حوار مع تسفيتان تودوروف

جيورجي كوسيكوف

ت: أنور محمد إبراهيم

في هذا الحوار يتحدث تودوروف عن البنيوية باعتبارها حركة واجهت كل الأيديولوجيات المهيمنة في الأوساط الثقافية الفرنسية. وأنها اهتمت بالمادة اللغوية في مجال علم الأدب. لكنها في الوقت نفسه انطوت على ازدواجية؛ فهي من ناحيةٍ شكلٌ من أشكال الوعي الذي يهتم بالدرجة الأولى بالارتباط بين العناصر داخل أي وحدة. ومن ناحية أخرى تُعدّ تصورًا للإنسان باعتباره لُعبةً في أيدي قوى وبنيات محددة ليس له عليها أي سلطان. كما يتحدث عن دور مجلة "بويطيقا" (مجلة النظرية الأدبية والتحليل الأدبي) التي أسسها مع جيرار جينيت ومازالت تصدر حتى الآن. وعن "النقد الحواري" الذي اقترحه في كتابه "نقد النقد" والمفهوم الحواري الذي بدا أكثر ليبرالية من مفهوم باختين. وعلاقته برولان بارت. وأخيرًا عن وضع نظرية الأدب الآن وفي المستقبل.

• **الدراسات :**

الباطوس:

من الخطابة إلى تحليل الخطاب

حاتم عبيد

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عمّا تنهض به العواطف والانفعالات (الباطوس) من دور في العملية الإقناعية انطلاقا من الخطابة الأرسطية التي تناولت هذا البعد في باب الحجج الصناعية وخصّته بعناية كبيرة حتى صارت تعرف بخطابة العواطف على خلاف دراسات حديثة ومعاصرة كثيرة حصرت الخطابة في الحجج اللغوية وغضّت الطرف عن انفعالات الجمهور وعواطفهم وعمّا يمكن أن يكون لها من دور في عمليّتي الإقناع والتأثير. وقد ترتّب على الزجّ بالعواطف في منطقة الاضطراب والهذيان غياب جهاز مفاهيمي يمكّن الدارس من معالجة هذا البعد من الخطاب على نحو يظهر العواطف والقدرة على تحريكها سلاحا ماضيا في التمكين للقضية وإقناع الجمهور بها وهذا ما سيسعى المؤلف إلى مجاوزته استنادا إلى دراسات غربية قليلة أعاد أصحابها الاعتبار إلى الباطوس الأرسطي وفق رؤية جديدة بفضلها يتحوّل المفهوم القديم إلى أداة تكشف عن آليّات اشتغال الخطاب وطرائق إنتاج المعنى.

الاتجاه الموضوعي ومشكلة الالتزام:

إليوت في مراحله الأخيرة

عمرو أمين الشريف

إذا كان الاختلاف بين أورتيجا إي جاست وإليوت يرجع إلى أن أورتيجا إي جاست نزل إلى جانب شوبنهاور، ونزل إليوت إلى جانب هيجل. فإن إليوت يرى أن العقل في علاقة تماهٍ أو التحام مباشر بالعالم بدون أي وسيط وأن اتصال العقل بالعالم يعتمد على الخبرة المباشرة. وهو

يتحدث عن العقل وعن الخبرات التي يأخذها من العالم دون أن يضع بينهما أي وسيط أي أنه يرى العقل في علاقة مباشرة مع العالم. وليس هذا بغريب على إليوت بوصفه باحثًا انتقى فكرة الخبرة المباشرة كموضوع لإطروحته لدرجة الدكتوراه عن الفيلسوف الهيجلي الإنجليزي ف.هـ. برادلي.

• الترجمات:

سياسة فقدان الذاكرة

تيري إيجلتون

ت: محمد بهنسي

فيما يبدو أنه مرثية للعمر الجميل، يقرّ تيري إيجلتون بأن العصر الذهبي للنظرية الثقافية قد انقضى منذ أمد بعيد. فقد تباعدت المسافة بيننا وبين الرواد العظام لهذه النظرية ولكن إيجلتون لا يني يطرح تفسيره الخاص للظواهر الثقافية في الحياة والأروقة الأكاديمية البريطانية من منظور تاريخي خالص ويحدد أهم إنجازات النقد الثقافي في اهتمامه بالجنوسة والبعد السياسي للظواهر الثقافية وفي ردم الهوة بين الدراسات الثقافية ودراسة الثقافة الشعبية وفيما عرف بالدراسات ما بعد الكولونيالية والتي تدرس أثر الاستعمار على المجتمعات التي سبق استعمارها وعلاقتها بالمشروع الإمبريالي للرأسمالية العالمية. كما يتطرق إيجلتون لما يعرف باسم حركة مناهضة الرأسمالية العولمية. وفي محاولة لرصد المشهد المرتبك يطرح إيجلتون جملة من التعليقات والملاحظات الثاقبة بخصوص المشهد ما بعد الحداثي. والتي وإن كانت لا ترقى لمستوى النظرية بالمعنى المتعارف عليه إلا أنها تظل ملاحظات ثاقبة وعلى قدر كبير من الخطورة.

• النقد التطبيقي:

الشعر بين التفكيك والهوية

عزت جاد

عن علاقة النص بمنهج تناوله يبدأ التساؤل مارًا بنظريات ومذاهب الإبداع الأولى. ومن بعدها مداخلات النقد الجديدة، في محاولة لتحديد موقع نظرية التفكيكية من منظومة تطور الفكر النقدي، بوصفها المآل الأخير لحراك هذا الفكر، لتستقر على مبدأ الإرجاء والاختلاف حين يُرجأ المعنى دون حسم أبدًا، بينما يبقى الاختلاف الواقع بين اللفظ وألفاظ اللغة الأخرى هو أقصى ما يمكن إدراكه، وهنا تتجلى فعالية اللغة الفنية بالاتكاء على التأويل، وتأتي مشروعية ميلاد القارئ وممارسته للقراءة التي ترتكز على مسوغات اعتمادها، ثم تبقى الإجراءات التطبيقية على نماذج ثلاثة تؤكد جميعها اتساق المنهج التفكيكي مع فكرة تسجيل الذات وتحقيق الهوية كأصل فلسفي ينهض عليه الإبداع، ويستطيع من خلاله النقد أن يتحرى خصوصيته الفاعلة والمتفردة.

أبجدية الخروج: قراءة في روايتي مها محمد الفيصل:

"سفينة وأميرة الظلال"، و"توبة وسلي"

سوسن ناجي

تقدم الروايتان نمطا من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا الأدبية المعاصرة؛ حيث تبدو خروجا صريحا على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها؛ ربما لانتهاجها منهج

القص العجائبي وتحررها من صرامة البناء التقليدي، الأمر الذي يجعل بنية الحكي تقوم على التوالد والاستطراد، وهو ما يجعلها في وضع تناصي مع ألف ليلة وليلة.

الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي

آمنة يوسف

يتتبع البحث تقنية الرؤية السردية وأنواعها (الخارجية والداخلية خاصة) بالمقاربة البنيوية لقصص رائد القصة اليمنية محمد أحمد عبد الولي. وتفترض الباحثة بدايةً وجود ثلاثة اتجاهات أدبية يمكن تقسيم الرؤى السردية بحسبها إلى: تقليدية وحديثة وجديدة. والرؤية الجديدة تستمد تقنية الراوي فيها من تقنيات التكنولوجيا الحديثة كالكاميرا المتحركة التي يطلق عليها الترافلنج، وهي الكاميرا التي تعتمد على الصورة المركبة (المونتاج).

• نص وقراءتان:

شرق النخيل: وعي الكتابة ولغة الأمومي

أحمد فرشوخ

يحاول هذا البحث إنجاز قراءة جديدة لرواية بهاء طاهر. انطلاقا من وعي نقدي مركب بالظاهرة الأدبية عامة، والظاهرة الروائية بشكل خاص. وذلك من جهة الاجتهاد في بناء مقترب متوازن يراعي جمالية النص. ويقدر غناه المعرفي عبر تحريره من منهجيات ومنظورات تحصر معانيه وتجمد دلالته. ومن ثم زحزحة مراكز الاهتمام النقدي والانفتاح على العلامات الفنية والموضوعاتية التي يغفلها النقد أو لا يراها، معتبرا إياها هامشية. أو زخرفا فارغا، أو مجرد بقايا ونوافل لا غير. والحال أن التفاصيل والهوامش. والصور الدقيقة والاستعارات الضمنية والأجزاء الصغيرة والمحكيات البسيطة، بإمكانها أن تنسب برامج القراءة. وأن تحول الرواية بالذات إلى مقولة أجناسية قابلة للكسر، خصوصا أن الرواية العربية مازالت بحاجة لمزيد من البحث من جهة استخلاص قوتها الفنية والأخلاقية والمعرفية بعيدا عن معايير النظرية الروائية الغربية المتمركزة.
ضمن هذا السياق إذن، يركز البحث على العناصر المشخصة للوعي الفني في نص "شرق النخيل" من جهة استفادته من النموذج الروائي الغربي ومقاومته في آن واحد. مما يفتح المجال أمام آفاق قرائية طباقية تدمج البعد الإستطيقي ضمن المنظومة الثقافية. وهكذا نكون أمام قراءة تحرر الرواية العربية من التحليل الاختزالي الذي ينظر إليها بعيدا عن تكونها التناصي المتصل بتطويع الجنس الأدبي الوافد وتلوينه بتقاليد سردية محلية وقومية.

القص التمثيلي ومستوياته الدلالية

قراءة في رواية بهاء طاهر "شرق النخيل"

سيد محمد قطب

إن رواية بهاء طاهر "شرق النخيل" هي مداخلة إبداعية تطرح موقفا أيديولوجيا بتقنيات جمالية تمثيلية في محاولة من الذات القاصة لوصل الستينيات بالثمانينيات، ومقاومة النزعة الفردية التي غلبت على العقد السبعيني، ومن هذا المنطلق يكون بهاء طاهر هو صوت الوعي الجمعي للمثقف العربي الستيني الذي يطرح رؤيته من خلال القص التمثيلي. وقد بذل بهاء طاهر جهدا إبداعيا في إثراء التشكيل النصي لكي يكتسب قصه التمثيلي طابعا خاصا يتجاوز به القص التمثيلي المعتاد،

لقد اعتمد على التضافر الصوتي والتوازي الحكائي والمزج بين واقع الشخصية الدرامية وأحلامها، ومنح الشخصيات الاعتبارية قدرة على اتخاذ الموقف الأخلاقي. كما أقام بنيات تمثيلية تقدم الفضاء الروائي بوصفه سياقا من العلامات الدالة على الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات والأحداث، حتى تتماسك البنية النصية وهي تؤدي الوظيفتين: الجمالية والأيديولوجية في نسيج درامي تدعمه لغة ذات طابع شعري.

• **الملف:**

قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية

أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية

صبري حافظ

يرصد المقال ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة، إذ يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر. كما يرصد الفجوات التي تشكل مفارقة واضحة تطرح أول تساؤلات مسيرة النقد الحديثة: لماذا اتسمت مسيرة النقد في القرن العشرين بالاستمرارية والثراء، في مقابل التقطع والفجوات في مرحلة طويلة سابقة؟ هل تعود هذه الاستمرارية إلى طبيعة النقلة النوعية في تطور النقد التي حدثت مع بدايات القرن العشرين؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال هي التي تستلزم استعراضا سريعا لمسيرة النقد الأدبي عبر العصور. كي نكتشف بعض أسباب هذه المفارقة التي كان من الممكن ألا تحدث ـ في رأي هذه الدراسة ـ لولا غياب إسهام عربي مرموق في هذا المجال عن ساحتها.

تحولات النظرية النقدية المعاصرة

مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم

عبد الغني بارة

إن الهم الذي لأجله يقوم هذا المشروع، هو الحفر والنبش في الأنساق المعرفية والأجهزة المفاهيمية التي تقف وراء تشكل المفاهيم والمصطلحات في إطار ما يعرف اليوم بـ"فتوحات العولمة"، أو "كشوفات ما بعد الحداثة"، حيث تمّ الانتقال من المصطلح النقدي إلى الثقافي إلى الاقتصادي (الرقمي/ الإلكتروني)، وبدل الحديث عن العقل البشري أضحى الاهتمام منصبًا على العقل الآلي، وانتهى دور الإنسان مرسِلاً ليُفسَح المجال إلى نظام الوسائط التي تتيح نقل المعطيات والعلامات وإدارة الأعمال والأموال عن بُعد، وفي زمن قياسي، يقاس بسرعة الضوء، أو قل "سرعةَ الفكر" على حدّ تعبير أحد علماء هذه المعرفة الجديدة (العالم المُعَوْلَم).

نقد النظريات اللغوية المعاصرة

أحمد صديق الواحي

هذه الدراسة عرض لأهم النظريات اللغوية الغربية المعاصرة، وهي، إضافة إلى المنهج التقليدي: المنهج البنيوي، والمنهج التوليدي التحويلي، والمنهج الوظيفي–النظامي. وتُبرز الدراسة أهم الانتقادات التي وجهت إلى تلك النظريات، وتعقد مقارنة بينها في بعض النقاط الأساسية، مثل أصول كل نظرية، ورؤيتها للغة، ونطاق الدراسة اللغوية ومادته، ومدى قابليتها للتطبيق في مجال النقد الأدبي.

المسألة الأجناسيّة (قراءة عرفانيّة)

محمد الصالح البوعمراني

ترى هذه الدراسة أن نظرية الأجناس الأدبية تشهّد اليوم تراجعا خطيرا بعد أن تمردت النصوص الحديثة على حدود الأجناس التقليدية، واستعصى التصنيف. وأقر البعض بموت الأجناس. لكن هذه الدراسة تدّعي البحث في النظام الذي يحكم تطور الأجناس الأدبية والآليات التي تتحرك وفقها تحققاتها النصية. معتمدة على ما قدّمه علم الدلالة العرفاني/ علم دلالة الطراز من مفاهيم ورؤى، ومتّخذةً القصة القصيرة أنموذجا. وتفسّر أسباب عجز النظريات التقليدية عن إيجاد حلّ للمسألة الأجناسية، بسبب توخيها منهجا أرسطيا في ضبطها لحدود الأجناس، وبيّنت عجز نظام المَقولة الأرسطي ـ المعروف بنظام الشروط الضرورية والكافية ـ عن تفسير نشوء الأجناس وتطورها والعلاقة بينها. وتُقدّم هذه الدراسة بديلا يقوم على فهم طرازيّ للمسألة الأجناسية. فانتخبت سبعة مبادئ أساسية قامت عليها نظرية الطراز وقرأت على ضوئها قضية الأجناس الأدبيّة.

نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر

(من أجل وعي علمي بالحدود والضوابط)

إدريس الخضراوي

إن تقديم أجوبة علمية بصدد الالتباسات التي تحَف بوجود خطابَيْ نقد النقد والتنظير، هو ما أنجزه الناقد المغربي محمد الدغمومي في كتابه "نقد النقد وتنظير النقد العربي". والمهمة التي يقصد إلى إنجازها تتمثل في الاقتراب من نقد النقد والتنظير النقدي. وتفكيك خطاباتهما ومساءلتهما في ضوء منجزهما. ولا يمكن بلوغ هذه الغاية إلا من خلال الإجابة عن أسئلة أخرى تتصل بالنقد والدراسة الأدبية ونظرية الأدب وتاريخ النقد. وإذا كان هذا العمل المميز لا يخفى طموحه إلى تشخيص وضعيات موضوعه وبلوغ الفهم العلمي الدقيق بها، بقصد امتلاك الوسائل التي يمكن أن تساعد على تجاوز معوقاتها، فإنه لا يغيب عنه الوعي بحجم الصعوبات التي يولدها البحث في موضوع لا يعرف الثبات. ولهذا يقول لنا الدغمومي بأن الكتاب "يبحث في الاختلاف ويسلم به، ويحاول أن يتلمس نظاما له، ويرسم حدوده وضوابطه المكنة في مجال النقد الأدبي عموما، وفي حقل نقد النقد والتنظير النقدي خصوصا".

عرض لثلاث مدونات فى نقد النقد

مع ثلاث قراءات معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"

أمل التميمي

يطرح هذا المقال معالجة نقدية لثلاثة كتب أساسية في نقد النقد هي: "سحر الموضوع" و"النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة" لحميد لحمداني، و"النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" لمحمد الناصر العجيمي. وفي السياق نفسه يتناول ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"، لكل من: محمد زغلول سلام، وإحسان عباس، وجابر عصفور. في محاولة لاستخلاص رؤية نقدية تُسائل الوافد والموروث، بحثاً عن ملامح نظرية نقدية في الثقافة العربية.

آمنة يوسف محمد عبده (يمنية):

شاعرة وقاصة وأكاديمية. لها: "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" ١٩٩٧، "شعرية القصة القصيرة في اليمن" ٢٠٠٣، و"جوقة الوقت" (قصص) ١٩٩٧م. وثلاثة دواوين: "قصائد الخوف" ١٩٩٧، "انكسارات" ٢٠٠٢، "علميني الحب يا رؤى" ٢٠٠٤.

أحمد صديق الواحي (مصري):

مدرس اللغويات بكلية الألسن بجامعة عين شمس. وقد حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٩٧ وعمل بجامعة عين شمس وجامعة الملك سعود. ونشر عددا من الأبحاث في النحو الوظيفي وتطبيقاته، وفي دراسات الترجمة واللغويات التقابلية. إضافة إلى عدد من الترجمات.

أحمد فرشوخ (مغربي):

ناقد أدبي، وأكاديمي، ورئيس فرع اتحاد كتاب المغرب بمكناس. صدر له: "تأويل النص الروائي/ السرد بين الثقافة والنسق" ٢٠٠٦، "تجديد درس الأدب" ٢٠٠٥، "حياة النص/ دراسات في السرد" ٢٠٠٤، وبالاشتراك دراسات منها: "الرواية المغاربية" ٢٠٠٦.

إدريس الخضراوي (مغربي):

باحث، حاصل على الدكتوراه في موضوع: "الرواية العربية التمثيل السردي للذات والآخر"، بإشراف محمد الدغمومي من جامعة محمد الخامس - كلية الآداب بالرباط. له عدد من المقالات والترجمات المنشورة في دوريات عربية.

أمل بنت الخياط التميمي (سعودية):

باحثة دكتوراه في كلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض. صدر لها "في السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر" ٢٠٠٥. لها عدد من الإبداعات الأدبية المنشورة في صحف محلية.

أنور محمد إبراهيم (مصري):

درس في روسيا، وحاصل على دكتوراه في الأدب واللغة الروسية. له عدة دراسات وترجمات من الروسية إلى العربية والعكس. وكيل وزارة الثقافة ـ المؤتمرات الخارجية.

تيري إيجلتون (إنجليزي):

ناقد ماركسي، ترجمت بعض أعماله ودراساته النقدية إلى اللغة العربية.

جيورجي كوسيكوف (روسي):

ناقد روسي، أجرى حوارًا مع الناقد البلغاري تسفيتان تودوروف في فبراير ٢٠٠٥ ونشر في عدد يناير ـ فبراير ٢٠٠٦ بمجلة "قضايا الأدب"، الروسية، التي تصدر في موسكو.

حاتم عبيد (تونسي):

أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس. صدرت له مجموعة من المقالات في مجلات تونسية وعربية، وكتابان هما: "التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية للتوحيدي"، و"في تحليل الخطاب". عضو في حلقة بحث حول تحليل الخطاب.

سوسن ناجي (مصرية):
ناقدة تعنى بأدب المرأة، لها: "صورة الرجل في القصص النسائي"، و"في مجادلة الخطاب الذكوري السائد في الأمثال الشعبية المعاصرة". و"الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر". هي حاليا أستاذ مشارك بكليات البنات بالمملكة العربية السعودية.

سيد محمد قطب (مصري):
ناقد وأكاديمي. مؤلف ومؤلف مشارك في أعمال نقدية متعددة، منها: "قراءات نقدية". "واسطة المنظومة النقدية". "أيقونة الحداثة"، "اسم البطل: مفتاح أسلوبى للقراءة التأويلية".

صبري حافظ (مصري):
ناقد. أستاذ الأدب العربي في معهد الدراسات الشرقية والإفريقية بلندن. صاحب إسهام بارز في النقد العربي المعاصر.

عبد الغنى بارة (جزائري):
باحث في النظرية النقدية المعاصرة، له: "أزمة المصطلح في الخطاب النقدى العربى المعاصر" (ماجستير). "التأويل ومتخيل النص". نشر مجموعة من المقالات في مجلات عربية.

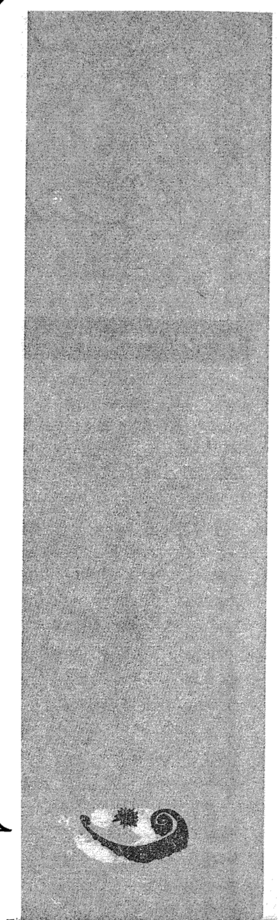
عزت محمد جاد (مصري):
شاعر وناقد. أستاذ مساعد النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان، وخبير بلجنة الدراسات الأدبية بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. صدر له: "نظرية المصطلح النقدي". "الإيقاعية.. نظرية نقدية عربية"، "عروس الأرض" (شعر). "ألوان من سلالة الريح" (شعر).

عمرو أمين الشريف (مصري):
مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية اللغات والترجمة بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا. ماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة القاهرة عن: "الارتقاء نحو العدم. إعادة قراءة صمويل بيكيت ككاتب ما بعد حداثي".

محمد الصالح البوعمراني (تونسي):
باحث دكتوراه، صدر له: "النيران الصديقة" (حكايا) ٢٠٠٤، "أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشّعريّة (بحث في الدّلالة)" ٢٠٠٦. بالإضافة إلى دراسات منشورة في مجلات تونسيّة وعربيّة.

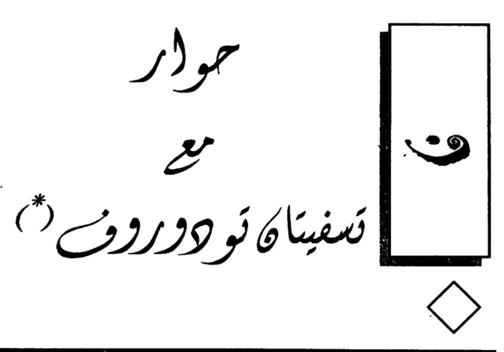
محمد بهنسي (مصري):
مدرس الشعر والنقد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن. جامعة عين شمس. ماجستير الألسن في الأدب الإنجليزي عن "دراسة بنيوية للبنية الأسطورية في أعمال إزرا باوند المبكرة"، ودكتوراه الألسن عن "دراسة تأويلية مقارنة للخيال والرؤية في الأعمال الرئيسية لوليم بليك ووليم بتلر ييتس". ترجم بعض المقالات لدوريات مصرية.

النص الاستهلالي



حوار مع تسفيتان تودوروف

جيورجي كوسيكوف / ت: أنور محمد إبراهيم



جيورجي كوسيكوف ت: أنور محمد إبراهيم

ولد تسفيتان تودوروف ـ عالم الأدب ومؤرخ الثقافة والفيلسوف ـ في بلغاريا عام ١٩٣٩. وكان والده يعمل أمينًا لمكتبة صوفيا. تخرج تودوروف في جامعة صوفيا، وبعد أن رحل إلى باريس عام ١٩٦٣ أصبح مشاركًا في سمينار رولان بارت[١]، وسرعان ما انضم إلى الحركة البنيوية. كانت الستينيات والنصف الأول من السبعينيات بالنسبة لتودوروف هي سنوات الولع "بالمدرسة الشكلانية" الروسية[٢]، وبمشكلات البويطيقا ومناهج السيميوطيقا ودراسة الأدب. وفي عام ١٩٦٥ ينشر تودروف ـ باللغة الفرنسية ـ مختارات جمعها وترجمها بعنوان "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس" (Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes) ليظهر بعد ذلك "قواعد ديكاميرون"[٣] (Grammaire du Decameron, 1969)، "مدخل إلى الأدب العجائبي" (Introduction à la littérature fantastique ,1970)[٤]، "بويطيقا النثر" (Poétique de la prose, 1971)، ثم عمله المنهجي "البويطيقا" (Poétique 1973)، على أنه سرعان ما بدأ اهتمامه ينصب بشدة على الجانب العلمي بعيدًا عن الأيديولوجيا، وعلى دراسة القوانين النظرية في اللغة الأدبية. رأى تودوروف أن النسق التقني للنص ليس سوى أداة تتيح الوصول إلى المغزى الكامل للعمل؛ فبدءا من النص باعتباره بناءً Construction، ينبغي الانتقال إلى المضمون ثم بعد ذلك إلى الحوار بين الذوات Subjects مبدعة النص. ويمكننا أن نوجز "الانقلاب" المنهجي لتودوروف، والذي جرت ملاحظته بحلول السبعينيات من القرن العشرين في أعمال مثل: "مفهوم الأدب" (La notion de littérature , 1975)[٥]، "أنواع الخطاب" (Les genres du discours, 1978)، "الرمزية والتأويل" (Symbolisme et interpretation, 1978). ولعل الأمر الذي لعب دورًا حاسمًا في إعادة التوجه عند تودوروف هو تعرفه على إبداع ميخائيل باختين[٦] الذي كرّس له تودوروف أول عمل يصدر له في فرنسا بعنوان "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري" (Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique,1981)، وفي الثمانينيات يصدر تودوروف إلى جانب بحثه التحليلي الموجز المسمى "نظرية الرمز" (Théories du symbole, 1985) كتابين كبيرين، هما:

"غـزو أمريكا: مشكلة الآخر" (La Conquête de L'Amérique: La question de l'autre, 1982)، "نحـن والآخـرون: تـأملات فرنـسي حـول التنـوع البـشرى" :Nous et les autres) réflexion française sur la diversité humaine,1989). وقد دخل تودوروف في مناظرات بخصوص التصور السائد حول الحضارة باعتبارها تعايشًا صداميًا لمجموعة مـن الثقافـات المـستقلة ("تحالف الثقافات" وفق تعبير كلود ليفي ستروس)[٧]، منطلقًا من اقتناعه بـأن مـا يتخلـق داخـل رحم التاريخ ليس مقصورًا علـى مـصير الأجنـاس المكتفيـة بـذاتها، وإنمـا يـشمل مـصير البـشرية بأسرها، حالمًا بمجتمع تتكامل فيه الذوات، مجتمع يمكن أن يسمح بتجـاوز العلاقـات العدوانيـة بين المرجعيات الثقافية المختلفة.

وعلى مدى الخمس عشرة سنة الأخيرة يـستمر تـودوروف في وضـع تأملاتـه بـشأن وحـدة الجـنس البشرى بشكل أكبر في سياق تاريخي؛ فضلاً عن وضعها في سـياق أيـديولوجي تـاريخي حيـوي: "الحيـاة المـشتركة: دراسـة فـى الأنثروبولوجيـا العامـة" (La vie commune: essai d'anthropologie générale, 1995)، "الحديقة الناقصة: الفكـر الإنـساني في فرنـسا" (Le jardin imparfait: la pensee humaniste en France , 1998)، "هشاشة الخـير: إنقـاذ اليهـود البلغـار" (La fragilité du bien: le sauvetage des juifs bulgares , 1999)، " ذكريـات عـن الـشر. إغـواء الخـير" (Mémoire du mal. Tentation du bien , 2000)، "الفوضى العالمية الجديدة: تأملات أوربـي" (Le nouveau désordre mondial: Réflexion d'un Européen, 2003)، وغيرها.

شـاركتم بحيويـة في الحيـاة الثقافيـة في فرنـسا علـى مـدى الأربعـين سـنة الأخـيرة. وفي الستينيات والسبعينيات ظهرتم باعتباركم أحد أبرز ممثلي البنيوية الفرنـسية، علـى أنـه من المعروف أن البنيوية لم تكن كلاً متجانسًا تمامًا، وعادة مـا كـان يـتم فـصل اتجـاهين فيها أحدهما " صارم" ذو توجه علمي، والآخر "معتدل". فإذا كانت البنيوية "الصارمة" (ألتوسير[٨]، جريماس[٩]، فوكو[١٠]) قـد مالـت نحـو فكـرة "المعـاداة النظريـة للإنـسانية" (ألتوسير)، "نهاية البشرية" (فوكو)، "الثقافة في إعادة تكاملها في الطبيعة" (كلـود ليفـي ستروس)، فإنه بالنسبة "للمعتدلين" (الذين عادة ما تنسب إليهم) فقد دار الحديث ليس عن إخضاع الدراسات الأدبية لهذا أو ذاك من النماذج الجاهزة، سـواء كانـت الماركـسية الجديدة أو الفرويديـة الجديـدة أو النيتـشوية الجديـدة، وإنمـا دار حـول دراسـة "اللغـة الأدبية" باعتبارها تشكيلاً جديدًا" لأدبية الأدب "على حد قول رومان ياكبسون[١١]. علـى أية حال؛ فالبنيوية هي أيديولوجيا الحتمية، أيـديولوجيا "الاكتمـال"، تـشيىء الإنـسان المقيد بالظروف البيولوجية أو الثقافية لحياته.

على هذا النحو كنتم نجم البنيوية منذ ثلاثين عامًا خلـت. والآن فقـد انتقلـتم إلى معـسكر آخـر، ولـيس مـن قبيـل الـصدفة أن توصـفوا اليـوم بـأنكم "رسـول النزعـة الإنـسانية" ("الإكـسبريس" في عـددها الـصادر في ١٣ إبريـل ٢٠٠٠). إلا أن النزعـة الإنـسانية Humanisme ليـست في أحـسن حالاتهـا مـع النزعـة الحتميـة Determinisme، وبالأحرى فإنها في خصومة معها. كيـف تـرون اليـوم طـريقكم الفكـري؟ تُـرى هـل جـاء تطوركم على نحو سلس ومنطقي؟

ـ اسمح لي أن أشير إلى موضوعين مختلفين في سؤالكم: البنيوية وتطوري الشخصي: أما فيمـا يخص البنيوية فلم يكن نموذجي علـى هـذا النحـو الـذي يمكـن فهمـه مـن خـلال الـسؤال الـذي طرحتموه. وفي الواقع، وكما يحدث مع أي مصطلح "على الموضة"، يكتسب هـذا المـصطلح معـاني

مختلفة في فرنسا. وعلى حد علمي فإن أنصار الماركسية والفرويدية والنيتشوية مثل ألتوسير وبورديو و لاكان و فوكو، لم يستندوا إطلاقًا إلى انتمائهم للبنيوية، وإن فعلوا هذا على نحو عابر. إن البنيوية يتم إدراكها ككل باعتبارها الحركة التي واجهت كل الأيديولوجيات و خاصة الماركسية. التي كانت مهيمنة في الأوساط الثقافية الفرنسية. لقد كانت البنيوية مرتبطة ـ في أول الأمر ـ باسم ليفي ستروس، الذي أطلق على مُلهميه: تروبتسكوي[12] وياكبسون، وحتى سوسير[13]، اسم بنيويّي حلقة باريس اللغوية. وتتمثل نقطة انطلاق البنيوية في محاولة تحرير الظواهر الثقافية من كل أشكال الرؤى المستقبلية للعالم، تلك الرؤى التي قدمتها باعتبارها أشكالاً توضيحية لدوجما كانت موجودة في الماضي، وكذلك في محاولة وصف التوظيف الداخلي لهذه الظواهر ولبنيات القرابة على سبيل المثال،ثم للأساطير بعد ذلك. لم تكن البنيوية بحال من الأحوال ذات نزعة حتمية على النحو الذي قصدتموه (كما أنها لم تكن ـ في الوقت ذاته ـ معادية لهذه النزعة)؛ فلم تتبنَ البنيوية موقفًا محددًا في هذا الصدد. لم يهتم البنيويون الأصلاء، من أمثال ياكوبسون وليفي ستروس، بالظروف البيولوجية والثقافية والاجتماعية على الإطلاق، والأخير لم يترك فرصة إلا وأعرب فيها عن شكوكه الجادة التي جاءت نتيجة ذكر اسمه مقرونًا بأسماء الكُتّاب الآخرين الذين ذكرناهم آنفًا.

لم تتبن البنيوية على الإطلاق أي تصور محدد عن الإنسان، عن كماله أو نقصه. الأرجح أنها راحت تدرس الحقائق الاجتماعية باعتبارها حقائق مادية، ومن ثم فقد أولت جل اهتمامها للمادة اللغوية في مجال علم الأدب، الذي كان هدفًا لدراستي. وفي هذا السياق يمكن القول إن البنيوية كانت إلى حد ما حريصة كل الحرص على مبدأ الاكتفاء بالعلم Scientisme: سعت البنيوية لتحديد عناصر البناء، سواء في النص أو في الأسطورة أو في ظاهرة ثقافية بعينها لم يتم ربط هذه العناصر بهذا التأويل أو ذاك، وظلت موجودة فيها على نحو "موضوعي". وبمجرد أن تحددت أصبح من الصعب الجدل بشأن وجودها.

عندما وصلت إلى فرنسا في الستينيات كانت المناهج السائدة في الدراسات الأدبية هي المناهج البيوجرافية والتاريخية التقليدية، وهذه كانت تخصص مساحة ضيقة للغاية لتحليل النصوص ذاتها ولبنيتها الفنية الداخلية Architectonic، وقد دفعتني معرفتي بالكُتّاب الفرنسيين. فضلاً عن الكُتّاب الروس والألمان والأنجلوسكسونيين، إلى التوجه ناحية نمط آخر من البحوث. كان الأمر هنا يتعلق بمنهج التحليل وليس مفهوم الإنسان. وبعد مرور عدة سنوات تغير مجال الدراسات الأدبية على نحو ملحوظ: لم تعد المناهج السابقة تثير الانتباه إلا قليلاً و استُقبلت المناهج الجديدة بالكثير من التعاطف. ولهذا السبب لم أول قضايا المنهج اهتمامًا كبيرًا. لقد رأيت أنه من المستحيل أن تظل طوال عمرك تعمل في صقل آلة من أجل استخدامها مرة واحدة. أو بعبارة أخرى، كان الأمر في حالتي هو طرح السؤال حول مغزى النصوص وليس الاكتفاء بالطريقة الأمثل لتناولها. وقد حاولت في مقالاتي المنشورة في تلك الفترة، والتي تتناول تحليلاً لأعمال هنري جيمس أو دستويفسكي[14] (وهي مجموعة في كتاب "بويطيقا النثر" الصادر عام ١٩٧١) أن ألمس جوانبها جميعًا وليس فقط "بنيتها".

وبعد مرور عدة سنوات أخرى اتجهتُ فيها لدراسة تاريخ الفكر، وخاصة في كتاب "نحن والآخرون" اكتشفت لنفسي تقليدًا إنسانيًا، فقد أدركت أن المواقف التي اتخذها هؤلاء المفكرون من أصحاب النزعة الإنسانية من أمثال مونتسكيو[15] وروسو[16] كانت شديدة القرب بالنسبة لي. ومنذ ذلك الحين ظهرت لديّ الرغبة في تأمل مقدمات واستنتاجات هذا التيار الفكري، الذي أفردت له كتابًا آخر يتناول تاريخ الفكر جعلت عنوانه "الحديقة الناقصة". لم أشعر في أي وقت من الأوقات

بأقل تناقض بين الاختيار الأيديولوجي لصالح النزعة الإنسانية وبين طريقة قراءة النصوص التي تضع في الاعتبار بنية هذه النصوص، بل وتضع كذلك أمورًا أخرى.

أتفق معكم بخصوص أن نقطة الانطلاق بالنسبة للعديد من البنيويين في الستينيات تمثلت في محاولة وصف التوظيف الداخلي لظواهر الثقافة. وفي سياق ذلك فقد اعتمدوا على النماذج اللغوية أكثر من اعتمادهم على أي شيء آخر (لعلي أذكر هنا دراستكم في مجال القص Narratologie في الستينيات، على غرار ما فعله جيرار جينيت وكلود بريمون، بل أيضًا ـ على سبيل المثال ـ بعض أعمال بول زومتور وجان روس مع تحفظي على مفهوم البنيوية "المعتدلة" أو "المرنة"). كما أتفق معكم أيضًا على أن الأيديولوجيا الإنسانية تتطابق تمامًا مع مبدأ قراءة النصوص، الذي يضع في اعتباره بنيتها. زد على ذلك أن ما يُعرف بالبنيوية "التأملية" Speculative التي ظهرت في الستينيات، دفعت إلى المقدمة بالمقدمات الفلسفية، والتي بموجبها تكون "البنيات أسبق من الإنسان". إن أبحاث ليفي ستروس(١٧)، البعيدة كل البعد عن إطار التطبيق البسيط للنماذج اللغوية. وكذلك لامركزية الذات عند جان لاكان (" أنا أفكر هناك، حيث لا أوجد، إذن فأنا موجود هناك، حيث لا أفكر")، وقراءة ألتوسير البنيوية "لرأس مال" ماركس. ثم"أركيولوجيا" فوكو تعد جميعها، باقتناع تام نقدًا للنزعة الإنسانية وللذات وللحرية الإنسانية.
ألا يسقط الإنسان باعتباره مؤسسًا للأفكار، وباعتباره الكائن الأوحد القادر على العمل بحرية، تحت وطأة "بنيات القرابة" المجهولة عند ليفي ستروس؟ ألا يذوب هذا الإنسان في "المربع السيميائي" عند جريماس(١٨) ؟ ألا ينفرط عقده تحت تأثير المعرفي epistemic عند فوكو؟ باختصار ألا تخاطر البنيوية، شأنها في ذلك شأن أي علم يسعى بطبيعته نحو النظر إلى الإنسان نظرة موضوعية ووضعه تحت تأثير هذه القوانين أو تلك، وبهذا يتم تدميره باعتباره تحديدًا "ذاتًا". أي كيانًا أخلاقيًا وقيميًا؟

ـ أنتم على حق في عرضكم هذه الازدواجية في "البنيوية"؛ فهي من ناحية شكل من أشكال الوعي (الذي يهتم بالدرجة الأولى بالارتباط بين العناصر داخل أي وحدة) ومن ناحية أخرى فهي تعد تصورًا للإنسان باعتباره لُعبة في أيدي قوى وبنيات محددة ليس له عليها أي سلطان. وأحيانًا ما يظهر هذان العنصران كل على حدة (أحدهما ـ على سبيل الافتراض ـ عند جيرار جينيت، والآخر عند ميشيل فوكو)، ولكنهما في أحوال أخرى يتشابهان، عند ليفي ستروس مثلاً، أو حتى عند ياكوبسون. وهنا نتساءل: هل هذا الحضور المشترك جاء ضرورة أم هو محض صدفة؟ إن أبحاثي كلها تقوم على فرضية أو، إذا شئتم، على اقتناع مفاده أن من المكن، بل من الضروري، فصل هذين الجانبين. وربما يكون من الأكثر فائدة ألا تكون كلمة "بنيوي" مرادفة لكلمة "على نحو بنيوي".

بعد أن نشرتم في عام ١٩٦٥ منتخبًا كبيرًا بعنوان "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس"، كنتم أول من عرَّف فرنسا بتراث "المدرسة الشكلانية". إلى أي حد، في رأيكم، أسهمت هذه المدرسة في تشكيل البنيوية الفرنسية وفي إعداد النظرية الحديثة للأدب في أوروبا؟ وفي عام ١٩٦٨ عرَّفتم البويطيقا باعتبارها أحد مكونات البنيوية، ما الدور الذي أوليتموه لمجلة "بويطيقا" ("مجلة النظرية الأدبية والتحليل الأدبي")، التي أسستموها بالتعاون مع جيرار جينيت و إلين سيسكو عام ١٩٧٠، والتى لا تزال تصدر حتى الآن؟

ـ البويطيقا أو تحليل أشكال الخطاب الأدبي كانت بالنسبة لي في الواقع، مثلما كانت بالنسبة لجيرار جينيت، والذي كنت أتعاون معه آنذاك. انعكاسًا للبنيوية في مجال الدراسات الأدبية. وقد استخدمت تعبير "نظرية الأدب" بالمعنى الذي أضفاه عليه توماشيفسكى في كتابه الذي يحمل هذا الاسم. إن الشكلانية الروسية ـ كما كنا نتحدث آنذاك ـ لعبت الدور الأول في عملية التطور التي ذكرناها آنفًا، وقد قمت بترجمة هذه النصوص عن الروسية بناء على مبادرة من جينيت، الذي كان يرى فيها منهجًا قريبًا من منهجه هو نفسه في الأدب. وبعد ذلك بعدة سنوات أسسنا معًا مجلة "البوطيقا". وكذلك سلسلة من الكتب تحمل الاسم نفسه، وجاء العنوان "مجلة نظرية الأدب والتحليل الأدبي" كنوع من التدقيق المهم؛ فنحن لم نشأ أن ننغلق في دائرة النقاشات النظرية التي لا تنتهي. وقد حظيت المجلة دون شك بتأثير عالى محدد. كما أولينا اهتمامًا خاصًا لنشر أبحاث الكُتّاب الأجانب، الذين نشروا في الترجمة الفرنسية نصوصًا إيطالية وإسبانية وإنجليزية وروسية؛ فقد نشرنا لديمتري ليخاتشوف وبوريس أوسبينسكي وغيرهم؛ فضلاً عن رومان ياكوبسون. كنا ندير المجلة لمدة عشر سنوات، أي طوال السبعينيات. وأعترف أنه منذ ذلك الحين فقدت الاهتمام بما ينشر في هذه المجلة فقد وجدت أن هناك قضايا كثيرة تثير اهتمامي تنشر في أماكن أخرى.

في نهاية السبعينيات التقيتم بظاهرة باختين، وكنتم أول من وضع مؤلفًا عنه في فرنسا، كان هذا الأمر بمثابة الخروج إلى نمط جديد من التفكير، إلى طريقة جديدة لفهم الأدب، ويعد كتابكم "نقد النقد" (١٩٨٤) دليلاً واضحًا، فالموقف الفكري فيه يختلف بشكل جوهري عن تلك المواقف التي يمكن أن نكتشفها ـ على سبيل المثال ـ في القواعد النحوية في "ديكاميرون" أو في "بويطيقا النثر". وفي هذا الكتاب تحديدًا طرحتم نظرية "النقد الحواري"، والتي تستهدف "البحث المشترك عن الحقيقة". على أنه من المعروف أن المغزى الموجود في كلمة "الحقيقة" هو مغزى مراوغ. والناس تتحدث، على سبيل المثال، عن "الحقيقة في المرجعية الأخيرة" وكيف أنها تفترض تأثيرًا ما أحادي المغزى نابعًا من البداية العليا (هذه الحقيقة لا يجري البحث عنها، وإنما يتم الامتثال لها)؛ هيدجر يعلمنا كشف "حقيقة الوجود"[19]، أما هيجل فيقول إن "الحقيقة هي الكمال"...وهلم جرًا.
ماذا تعنى الحقيقة بالنسبة لكم؟ وما النقد الحواري الذي يفتح الطريق نحو"أفق" مشترك أمام الجميع؟

ـ لنبدأ من مصطلح "الحقيقة"، وهو مصطلح مثقل بلا شك بالعديد من المعاني. ومن المهم بالنسبة للتحليل الأدبي معنيان: الأول منهما بسيط ومفهوم، ولكنه لا يمثل أهمية خاصة، وهذه هي الحقيقة المرجعية أو الحقيقة اليقينية. فإذا قلتُ إن رواية ما تنقسم إلى ثلاثة عشر فصلاً، فإن عبارتي هذه حقيقة بالمعنى الأول؛ أي أن النص مكون فعلاً من ثلاثة عشر فصلاً. إن الجانب المادي للنص مرتبط هنا بهذا النمط من التقرير، وهذه التقريرية نجد لها أمثلة كثيرة في التحليل اللغوي، الذي اختبره ياكوبسون في الشعر المنتمي إلى أكثر التقاليد الأدبية تنوعًا.

والمعنى الثاني، هو المعنى الأكثر ثراءً والأصعب في رسم حدود له؛ فيمكن أن يدل عليه مصطلح "الكشف" (dévoilement)، ليس بالضرورة بالمفهوم الهيدجري. لنأخذ على سبيل المثال كتابًا في التاريخ. بالطبع فأنت تطلب من هذا الكتاب الالتزام بالحقيقة اليقينية: أن يخبرك بالتواريخ والأرقام والأسماء بدقة ودونما خطأ، باختصار أن يلتزم بالحقائق، ولكنك تطلب في

الوقت نفسه أشياء أخرى. فمثل هذه التفصيلات يمكنك الحصول عليها من أي موسوعة محترمة، أو بتعبير اليوم "من الإنترنت". في الحالة الراهنة أنت تنتظر أكثر بكثير من هذا، تنتظر أن يقدم لك الكتاب المعنى وراء الأحداث التي قدمها لك، ليس فقط كم شخصًا قتل في الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٩١٧، ولكن مغزى هذا الحدث الذي وقع في هذا اليوم في بتروجراد[٢٠]. هذا النوع من الحقائق لا يُقاس عادة بمقياس العدد. ومع هذا فنحن لن نتوقف عن البحث عنه، ويقترح باختين - لسبب آخر - مصطلحين يعكسان هذا الاختلاف؛ فهو يميز بين "دقة التفسير" و"عمقه".

عندما نصطدم بالتحليل المقنع للنص يتولد لدينا انطباع مفاده أننا أمسكنا بحقيقته. لكن الواقع أننا يمكن أن نكون قد اقتربنا فقط من تلك الحقيقة. على أننا لن نتمكن إطلاقًا من بلوغها بشكل نهائي، أو بتعبير آخر فالحقيقة هي الأفق الذي نتحرك باتجاهه، وليست نهاية الطريق. إن الأعمال الأدبية ذاتها تسعى هي أيضًا نحو حقيقة "الكشف"، بينما لا نطلب نحن إطلاقًا الحقيقة اليقينية. وإذا كنا في عصرنا الحالي لا نزال نواصل قراءة سوفوكليس وشكسبير ودستويفسكي، فإن ذلك مرده إلى أن أعمالهم تولد لدينا إحساسًا بأن حقيقة المصير البشري قد تكشفت لنا. إن الوسيلة الوحيدة التي عرَّضت هذه الحقيقة للاختبار كانت وسيلة ذات طابع تمثل في الاتفاق بين القراء في شتى العصور وفي مختلف البلدان.

أما النمط الثالث "للحقيقة"، والذي أتيتم على ذكره في سؤالكم، فليست له صلة بالتحليل الأدبي، على النحو الذي أفهمه به، وأقصد بذلك "الحقيقة" الدوجمائية، أي اختيار مسلَّمة مذهبية ما (على سبيل المثال: "الحزب هو طليعة الطبقة العاملة"). والحديث هنا يدور بدرجة كبيرة حول مطالب demandes أكثر منه عن أمور تقديرية وإرشادات وتعبير عن وجهة نظر استبدادية. إن حقيقة الكشف dévoilement ليست في حاجة للاستناد إلى سلطة؛ لأن بمقدورها أن تثبت وجودها بفضل الحجج العقلانية.

وأتفق مع تأكيدكم على أن هناك اختلافًا بين علم قواعد "ديكاميرون" وبرنامج "النقد الحواري". وهذا الاختلاف يتمثل في أن القص - موضوع الكتاب الأول - تتم دراسته هناك في إطار موضوع القص فقط، دون افتراض أن وراءه شخصًا يسعى من خلال هذا القص لأن يكشف لقرائه عن معنى محدد. يمكن أن نعتبر هذا الأمر أيضًا من قبيل توجيه اللوم للتحليل اللغوي عند ياكوبسون (لا أتعرض هنا بالطبع إلى نوعية التحليل ذاته، وإنما إلى توجهه). وعندما نتحدث عن "النقد الحواري"، فإننا نعد أنفسنا شهودًا على لقاء ذاتين: الكاتب والناقد. إن أي حوار يفترض مقدمًا وجود أفق واحد وحدود مشتركة، وإلا سنجد أنفسنا أمام تنافر للأصوات cacophony: هؤلاء يسيئون فهم بعضهم البعض، وهؤلاء ليس بين أصواتهم أي قدر من الانسجام. إن الدخول في حوار يعني الافتراض أننا قادرون على إقناع الآخر مهما اختلفت آراؤنا، أو حتى مجرد اتفاقنا للسعي معًا لإيجاد معنى مشترك بيننا.

العلاقة الحوارية "بالآخر" هي - كما وصفها باختين في كتابه عن دستويفسكي - صراع conflict؛ فالحوار عنده لم يكن تناغمًا أبديًا بين "أصوات متنافرة" بقدر ما كان "جدلًا مستمرًا لا نهاية له". إن المفهوم الحواري الذي اقترحتموه في كتابكم "نقد النقد" يبدو أكثر "ليبرالية" من مفهوم باختين. بم استرشدتم في ذلك: السعي نحو "إعادة البناء الداخلي" لإبداع باختين، أم الرغبة في تعريض هذا المفهوم "للتأويل الفلسفي" على طريقة بول ريكور[٢١]، الذي وضع مهمته - في معرض حديثه عن تراث فرويد - في أن يصب

تفكيره، "انطلاقًا من فرويد، أو بعبارة أخرى، أن يتبع خطاه، وأن يسير بمحاذاته، وأن يعترضه"؟

ـ إذا أردنا أن نظل أوفياء لدروس باختين. فلعل الطريق الثاني الذي اقترحتموه هو الطريق المقبول، لأنه هو الطريق الوحيد الذي يأخذ في اعتباره "غياب" الناقد، إذ يبدو أننا لم نقطع شوطًا طويلاً على طريق "إعادة تنظيم البنية الفنية للعمل". و نحن على أي حال غير راضون على أن نستنسخ المؤلف، وإنما علينا أن نضعه في سياق غريب عليه.

على أنني أختلف في الوقت نفسه مع الذين يؤكدون أن الحوار عند باختين يتطابق مع الصراع. إن مثل هذا المفهوم قد يتفق ـ على نحو أكبر ـ مع التأويل الهيجلي بشأن النضال من أجل الاعتراف بين السيد والعبد أو التصورات النيتشوية حول الحرب الأبدية. إن هذه النماذج لمصير البشرية تبدو لي محدودة القيمة وغير مستساغة: جزء قليل منها يمكن قبوله (وقد حاولت دراسة هذا الموضوع في كتابي "حياة مشتركة" الصادر عام ١٩٩٥). لقد كانت وجهات نظر باختين مختلفة تمامًا. إن تراث ميخائيل باختين الإبداعي تراث مشتت، ولم يخضع في غالبه للتنظيم، وهو أمر يسمح بالطبع بظهور تفاسير عديدة، ولكنه في مجمله يمثل لوحة معقدة لعلاقات حوارية متعددة الأشكال. لن نتوقف بطبيعة الحال عن الجدل. ولكننا إذا لم نؤمن بإمكانية التفاهم المتبادل فإن هذا التفاهم نفسه قد لا يبدأ. على هذا النحو يتحدث إيفان مع أليوشا كارامازوف، لأنه يؤمن بإمكانية التوصل إلى معنى مشترك.

ولعلي أضيف قائلاً إن الحديث يدور هنا في كل الأحوال لا عن مسلَّمة مسبقة، وإنما عن بلوغ النتيجة. فإذا أنا أخذت من البداية في التسليم بأن أي حوار هو صراع، فإنني أخاطر بقوة لمجرد العثور على ما يؤكد تحاملي.

أن تُعرفوا "النقد الحواري" باعتباره "لقاء صوتين: صوت المؤلف، وصوت الناقد، وأنْ ليس لأحد منهما أفضلية على الآخر". يتحدث "النقد الحواري" لا عن الأعمال، وإنما يتوجه إليهما أو، بتعبير أدق، يتحدث معهما، فالنقد الحواري يرفض أن يُنحي واحدًا من هذين الصوتين الحاضرين جانبًا.

إن النص الخاضع للنقد ليس موضوعًا object يتم وصفه بمساعدة هذه أو تلك مما نسميه "ما بعد اللغة"، وإنما هو خطاب يلتقي وخطاب الناقد، فالمؤلف هو "أنت" وليس "هو"، المستمع، الذي تتحاور معه القيم الإنسانية.

إنكم وبنفس الطريقة تضعون "النقد الحواري" في مواجهة خطابات نقدية من طراز آخر. هلا حدثتمونا عن هذا الأمر على نحو أكثر تفصيلاً؟

ـ يبدو لي أنني لا أمتلك نظرية شاملة في هذا الشأن. ومن ثم فإنني أحاول دائمًا أن أسترشد بمبدأ النقد الحواري في الواقع العملي، وهذا ما فعلته ـ على سبيل المثال ـ في المقدمتين اللتين كتبتهما عام ٢٠٠٥: واحدة لأعمال فاسيلي جروسمان الأخيرة، والأخرى لمذكرات مارينا تسفيتايفا[٢٢].

على أي نحو يتم التوافق بين "النقد الحواري" و"الحوارية" عند كل من بوبر وجادامر؟ و بين الهرمنيوطيقا عند ريكور[٢٣]؟

ـ أفضل أن أترك هذه الدراسة المقارنة لآخرين.

كنتم على حق عندما كتبتم أن الحوار بين الناقد والعمل أمر "يعوزه التماثل" asymétrique؛ إذ إن نص الكاتب دائمًا ما يكون "مكتملاً"، بينما يمكن أن يظل نص الناقد قابلاً للتطور إلى ما لا نهاية. على أنه ولهذا السبب تحديدًا يمكن للآخرين الاعتراض عليك بدعوى أن هذا النوع من التساؤل سيتحول حتمًا إلى "استجواب قسري" لم يوجه إليه السؤال، والذي سيتشبث بالصمت. ومن ثم سوف يلجأ صاحب السؤال وبكل سرور إلى اختلاق إجابات على أسئلته التي طرحها هو نفسه. أنتم تقولون إن على الناقد "أن يسمح لمستمعه أن يطلق لصوته العنان". وسوف تأتيك الإجابة التي تقول إن أي مستمع هو ذلك "الآخر" الذي يمتلك حياة داخلية حصينة لا يمكن النفاذ إليها. ما الذي باستطاعة الناقد-المحاور أن يفعل مع مثل هذا النوع من الاعتراض؟

ـ أنتم تقولون إن متلقي السؤال سوف يتشبث بالصمت. ولكن ما السبب في ذلك؟ لقد أجاب تولستوي عن طيب خاطر عن هذا السؤال في مجلدات بلغ عددها تسعين مجلدًا! وأكثر من ذلك (بالطبع هناك استثناء) فإن الكاتب لديه دائمًا الوقت الكافي ليعبر عن نفسه على الوجه الأكمل. من البديهي أنني قد أستطيع أنا أيضًا، باعتباري ناقدًا، أن أزيف تمامًا فكرته ووجهة نظره، ولكن تفسيري في هذه الحالة سيولد ميتًا، ولن يخلق هذا التفسير أي اهتمام؛ إذ إن أول عابر سيدرك أنني أخطئ فهم مغزى العمل. ينبغي على الناقد أن يكون شريفًا، هذا الشرط الأول لنجاحه، وأن يسير قدر الإمكان على طريق الإخلاص لنص المؤلف، ولكن هناك شرطًا ثانيًا. فالناقد ينبغي أن يتحمل مسؤولية موقفه. وهو أمر أكثر صعوبة مما نتصور. إن الحوار مع دستويفسكي يفترض أن نرتقي إلى منزلته، وهو أمر يعد مأثرة في حد ذاته. أضيف أن أي نقد، أي تفسير، وحتى أي تواصل إنساني ينطلق من أن الحياة الداخلية للمستمع ليست حياة حصينة لا يمكن النفاذ إليها. إذا كانت هذه هي المسلمة الأساسية، إذن فمن الأفضل أن ينزوي المرء في ركنه، وأن يلتزم الصمت. على أن حقيقة صياغة هذا الموقف تفترض إمكانية فهمه، أو بعبارة أخرى، تدحض مضمونه.

لو طرحت بضع كلمات عن رولان بارت. لقد كنتم على علاقة وثيقة ببارت، ولكن هذا لم يمنعكم من نقد كل ما ينتمي عنده إلى "العَرَض الرومانسي" (Romantic Syndrome)، وقبل هذا اتباعه الصريح للمذهب النسبي relativisme. ما المكانة التي يشغلها الخطاب النسبي في إبداع بارت إجمالاً؟

ـ لا أعتبر نفسي متخصصًا في إبداع بارت بالرغم من أن شخصيته تركت لديّ انطباعًا قويًا. أخشى ألا أجيبكم على السؤال الذي طرحتموه. كما أنني لستُ واثقًا إن كان إبداعه يمتلك أي "تنظيم". لعل من الممكن أن نطبق عليه تعبير الشاعرة الروسية تسفيتايفا: "ليست لديّ فلسفة، ولكني أمتلك عوضًا عنها وجهة نظر".

الحقيقة أن الذي دفعني للسؤال عن بارت هو أنه على الرغم من إعجابه بالأفكار الجمالية لجماعة "تيل كيل"(Tel Quel) [٢٤] فقد انضم بارت إلى الطليعيين بدرجة كبيرة من منطلقات "تكتيكية"، وأن وجهة النظر التي انطلق منها لم تكن بأي حال من الأحوال نسبية. ألم يكن بارت، الذي كتب "الكتابة عند درجة الصفر "(١٩٥٣)، "علم الأسطورة" (١٩٥٧)، "S/Z " (١٩٧٠)، "رولان بارت يتحدث عن رولان بارت"(١٩٧٥)، "محطم الأصنام"، الذي نزع قناع الضلالة عن الأعراف الشائعة،

"المشخصاتي"، الذي يتلاعب (بالمعنيين اللذين تحملهما هذه الكلمة) بالأفكار الغريبة من أجل أن يتخلص مما لديه منها، ومن أجل أن يتجنب جديدها، يتصرف فقط بهدف أن يجد منفذًا لمعنى "الأشياء ذاتها"، أي للوصول إلى "حقيقتها المطلقة"؟ بارت الذي كتب عام ١٩٧٧ "مقاطع من خطاب عاشق"، والذي حاول فيه إنقاذ من يحب من "الموت من خلال التصنيف"، وأن يضع "الحساسية" sensibilité بدلاً من "الجنسية" sexualité، كان متعطشًا للرقة والبراءة والمباشرة، التي رأى أنها وحدها هي التي يمكنها أن تضمن "التقارب بين البشر"، ألم يكن بارت هو الذي سعى للفوز بحياة "حقيقية"، والتي بدا أن نموذجها بالمناسبة هو العاشق؟ من كان بارت في نهاية الأمر في أعماق روحه: كاتبًا "كلاسيكيا" أم "معاصرًا"؟

ـ لقد أصدر أنطوان كومبانيون لتوه كتابًا يتناول هذا الموضوع أسماه "المناهضون للحداثة"(**)، أفرد فيه فصلاً موسعًا عن بارت. لقد كان بارت يتسم فعلاً "بالازدواجية" على النحو الذي ذكرتموه، ولكنني كنت أعده كاتبًا أكثر منه أيديولوجيًا، ومن ثم فإنني لا أعتزم البحث عن منظومة خاصة في فكره.

لديكم إصرار على جذب الاهتمام تجاه خطرين يتهددان عصرنا الراهن هما: "الجمود الكلاسيكي" من ناحية و"النسبية المعاصرة" من ناحية أخرى (لقد صاغ س. أفيرنتسيف معضلة مشابهة في عبارة مأثورة تقول "إن للشيطان يدين اثنتين - "الشمولية" و"النسبية ذات الطابع العلماني")، هل هذا التناقض في رأيكم قابل للتجاوز؟ وهل يمكن تجنب الوقوع بين شقي الرحى؟

ـ منذ قرون عدة مضت كتب الفيلسوف الفرنسي ميشيل دو مونتين Michel de Montaigne (١٥٣٣ - ١٥٩٢) يقول: "إن كل باحث عن حل لمشكلة ما سيصل في النهاية إلى النتائج التالية: إما أن يؤكد أنه وصل إلى الحل المنشود، وإما أن يقول لك إنه من المستحيل التوصل لحل، أو يقول إنه لا يزال يواصل البحث. والفلسفة بأجمعها تتوزع بين هذه الطرق الثلاث". إن وجود الطريق الثالث يمثل بالنسبة لي - كما هو الحال بالنسبة للفلسفة الإنسانية Humanisme - المسلمة الأساسية؛ فليس لزامًا علينا الاختيار بين الجمود Dogmatisme والعدمية Nihilisme. لا أعرف ما إذا كان من الممكن إثبات إمكانية اختيار هذا الطريق، ناهيك عن السير فيه. من ناحية أخرى، فإن هذا الطريق هو طريق دنيوي؛ إذ إن نقطة الانطلاق فيه ليست إشارة مرسلة إلينا من أعلى، بقدر ما هي أمر إنساني مقدس تمامًا ينتمي لعالمنا وزماننا.

لقد ظهرت لديكم الحاجة للتعامل مع مفهوم الفلسفة الإنسانية Humanisme في الثمانينيات. وعلى الرغم من أن هذه الفلسفة لم تعد تحظى بشعبية في وقتنا الراهن، يمكن أن نؤكد بثقة أن كتبكم الصادرة في العقد الأخير مشبعة بأيديولوجيا هذه الفلسفة. ما الدور الذي يمكن أن تلعبه إعادة التفكير من جديد في الفلسفة الإنسانية في المجتمع المعاصر؟

ـ من وجهة نظري، فإن هذا الدور يمثل أهمية كبرى. ولعلي أضيف إلى ذلك أنها الأيديولوجيا الوحيدة المقبولة في هذا الجزء من العالم الذي نعيش فيه. هذا إذا ما أردنا ألا نسقط ضحايا للأصولية الدينية والهوس القومي، أو ننغمس في الفردية التي لا تعترف بالقيم الرفيعة

المشتركة. لقد حاولتُ أن أجيب على هذه الأسئلة من وجهة نظر تاريخ المذاهب المختلفة في كتاب "الحديقة الناقصة" و ـ بالنسبة لماضينا القريب ـ في كتاب "ذكريات عن الشر، إغواء الخير".

في معرض دعوتكم للاهتمام بالفلسفة الإنسانية، أكدتم أن أساس هذه الفلسفة يكمن في استقلالية الفرد، وأن ميزة الإنسان، هذا الكائن الحر "غير المكتمل" (وفق تعبير باختين)، تتلخص في قدرته على التخلص من أية حتمية محتملة. ومع هذا فهناك جانب آخر للمشكلة. من المقبول عندنا أن البعض يضع "علم الوجود الغربي" ontologie في مواجهة "لعلم الوجود الروسي". والأول هو بالمناسبة علم وجود "الجوهر الفرد" monad القادر على الاتحاد فقط بمساعدة المؤسسات الاجتماعية والمعايير الظاهرية والقوانين وما إلى ذلك؛ أي بمساعدة الروابط السطحية. والثانية تعني التكامل المؤسس: ليس بإمكان الفرد المنعزل أن يصل إلى اكتمال وجوده؛ فهو غير قادر على أن يصبح الأساس الكافي لحياته الشخصية، وهو بالتالي، يسعى للتكامل مع كل الأفراد الآخرين، الذين قد يكون بمقدورهم إقامة هذا الكمال، دون أن يتسببوا في فقدان التعدد. (سأسمح لنفسي أن أضرب مثلاً على ذلك بأن أقتبس مقطعًا من مقال فياتشيسلاف إيفانوف "الفيلق والجماعية" (١٩١٦): "الجماعية هي (...) هذا الاتحاد الذي يصل فيه الأفراد المتحدون إلى الإفصاح الكامل وتحديد وجودهم الوحيد والأصيل وغير المتكرر (...)، والذي يمثل كل فرد فيه كلمة تتعايش مع الآخرين، وتفصح عن نفسها لهم على نحو مختلف، ولكن كل كلمة تجد لها صدى لدى الجميع، والجميع يمثلون اتفاقًا حرًا؛ إذ إن الجميع هم كلمة واحدة"). هل تعتبرون هذه المواجهة بين الفكر "الشرقي" و"الغربي" أمرًا مناسبًا؟ كيف يمكن المواءمة بين علم وجود الحرية وعدم اكتمال الإنسان والدين؟ وهل من الممكن عقد مصالحة بين ضرورة علم وجود الوحدة والحاجة إلى علم وجود التعدد؟

ـ ينبغي أن أشير هنا على الفور أنني لا أميل كثيرًا لهذا النوع من المواجهات الهائلة من طراز غرب ـ شرق، أوروبا ـ روسيا؛ إذ إن مثل هذه المواجهات تفترض أن كلا من هذه الظواهر أمر متجانس في ذاته، والحقيقة أن الأمر ليس على هذا النحو مطلقًا. آمل ألا تعتبروا أن كل المفكرين الغربيين ـ والتقاليد الغربية إجمالاً ـ يؤكدون أن الناس جواهر فرد مكتفية بذاتها يدخلون مع بعضهم البعض في علاقات سطحية فحسب، وهي علاقات يمكنهم الاستغناء عنها. هذه التعاليم موجودة بالفعل، ولكنها تعرضت للجدل من جانب الذين يؤكدون العكس، وينطبق هذا أيضًا على الفكر الشرقي والروسي...وهلم جرا.

أما بالنسبة لي فأنا أقف في جانب هؤلاء المفكرين ـ لا يهم إن كانوا ينتمون إلى التقاليد الشرقية أو الغربية ـ الذين يرون أن جزءًا من الوجود الإنساني غير مكتمل، وأننا نعيش حتمًا مع آخرين وبفضل آخرين. إن كتابي "حياة مشتركة" بأكمله مكرس لهذه القضية. إن مثل هذه النظرة للأشياء تتفق تمامًا والتأكيد على الفرد، ولكنها تتعارض مع المذهب الفردي. لا أرى ضرورة لأن نتوجه للدين في هذه المرحلة من التفكير، يمكننا أن نعيش دون ملائكة، أما بدون بشر آخرين فمستحيل، ولكي يقتنع المرء بذلك يكفي أن يتذكر الإنسان الضعيف أن الحياة الإنسانية الحقة تتطلب أكثر من العلاقة بالمجهول، ولكن هذا المجهول، كما عرفناه على مدى ألفي وخمسمائة عام ليس بالضرورة ذا طبيعة دينية.

تتضمن كل أعمالك تأملات عن الوضع الراهن للعلوم الإنسانية في المجتمع الحديث بصورة واضحة أو غير واضحة. وقد حققت نظرية الأدب في القرن الماضي نهضة ملحوظة،

ما هو برأيكم وضع نظرية الأدب الآن؟ وما مستقبلها؟ وما مصير العلوم الإنسانية ونحن في مطلع الألفية الثالثة؟

ـ لقد لاحظنا بالفعل اهتمامًا حقيقيًا متزايدًا بالعلوم الإنسانية في فرنسا في الستينيات والسبعينيات، أما الآن فقد زال هذا الاهتمام، وينطبق هذا الحديث على النظرية أيضًا. هناك ضغوط متناقضة في الوقت الحاضر على العلوم الإنسانية، فهذه العلوم مطالبة ـ من ناحية ـ بإعطاء مزيد من الاهتمام بالتخصص الدقيق، وهي مطالبة أيضًا من ناحية أخرى بأن تكون متاحة للجمهور العريض (أي أن تشارك في سوق المعارف)... يصعب عليّ التنبؤ بأي شيء في هذا الصدد. وطالما أن الناس يشعرون دائمًا بالحاجة إلى الوعي بذاتهم، فإنهم سيسعون لذلك بشتى الطرق. والأدب أحد هذه الطرق، التي تمتلك عددًا من الجوانب العميقة. كما أن الأدب يمتلك فضيلتين، فهو في متناول الجميع وهو يحفز القارئ على العمل.

فبراير ٢٠٠٥

الهوامش:

(•) أجراه جيورجي كوسيكوف ـ لمجلة "قضايا الأدب" الروسية: قضايا الأدب "مجلة النقد والدراسات الأدبية"، موسكو، عدد يناير ـ فبراير، ٢٠٠٦.

(١) رولان بارت (١٩١٥ ـ ١٩٨٠): أديب وناقد فرنسي. ارتبط اسمه بحركة النقد الجديد وبالمدرسة البنيوية. تتيمز أعماله بالتنوع الكبير، وهي تزيد عن خمسة عشر مؤلفا لعل من أشهرها لدى القارئ العربي: (الكتابة عند درجة الصفر)، (أسطوريات)، (نقد وحقيقة)، (لذة النص)،(هسهسة اللغة)، (خطاب عاشق). للمزيد عن رولان بارت انظر: فيليب ثودي — آن كورس: أقدّم لك بارت، ترجمة: جمال الجزيري، مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣.

(٢) أثرت الشكلانية الروسية تأثيرًا كبيرًا على النظرة للأدب. وأسست لمرحلة من البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، حيث ينصب الاهتمام على كيفية القول لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والنيات بدل المحتويات. فالأدبية غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية، كما ركزت على التمييز الدقيق بين فن الأدب وباقي الفنون كالموسيقى والرسم، ثم التمييز داخل الأدبية بين الشعر والسرد والخطابة. وقد حاولت الشكلانية، التي نشأت في مرحلة الصراع الأيديولوجي، أن تنتزع الأدب من براثن الأيديولوجيا التي زعمت لنفسها حقوقًا مقدسة في دراسة الأدب. لقد قدمت الشكلانية الروسية، في غالب الأحيان، كصياغة متشابكة لمذهب "الفن للفن"، وهذه فكرة مضللة؛ إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه، بل ركزوا على أطروحتين أساسيتين: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، الإلحاح على استقلال الأدب. وللمزيد حول مفهوم الشكلانية الروسية انظر: فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

(٣) قواعد ديكاميرون: قام تودوروف في هذا الكتاب بتحليل قواعدي GRAMMATICAL طبّقه على (ديكاميرون) بوكاشيو؛ حيث نظر إلى الشخصيات بوصفها أسماء، وإلى الخصائص المنسوبة إليها بوصفها نعوتا، وإلى أعمالها بوصفها أفعالاً. ويمكن– بالتالي– قراءة كل قصة في (ديكاميرون) كنوع من الجملة الممتدة التي تجمع هذه الوحدات بطرائق مختلفة. و(ديكاميرون) هي عبارة عن مئة قصة تحكي عن مجموعة تتكون من سبع فتيات وثلاثة فتيان تجمعهم أحداث تدور رحاها خلال فترة لا تتجاوز عشرة أيام.

(٤) ترجمه إلى العربية بو علام صدّيق. وراجعه محمد برادة. وصدر عن دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤.

(٥) ترجمه إلى العربية منذر عياشي، وصدر عن ترجمة النادي الأدبي، جدة ١٩٩٠.

(٦) ميخائيل باختين (١٨٩٥ ـ ١٩٧٥): مفكر ولغوي وناقد روسي، من الحقبة السوفيتية، درس الأدب في جامعة بطرسبورغ، وفي عام ١٩٤٠ حصل على الدكتوراه عن أطروحة بعنوان "رابليه في تاريخ الواقعية"، ومنذ عام ١٩٥٧ حتى فترة متأخرة من حياته عمل باختين رئيسا لقسم الأدب في جامعة موردافيا في مدينة سارنسك، وفي شيخوخته لم يجد مأوى لنفسه، وثمة من يقول إنه مات في إحدى دور العجزة بعد أن قطعت

إحدى ساقيه، دون أن يعرف العالم عنه أي شيء مهم. ولم تسلط الأضواء على أعماله النقدية إلا بعد وفاته، وكان أول من اكتشفه هم الفرنسيون، ومن الفرنسية تم نقل باختين إلى اللغة العربية؛ ففي المغرب نشر كتاب "شعرية دستويفسكي" وكانت طبعة أولى من الكتاب ذاته قد نشرت في العراق بعنوان "قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي" عام ١٩٨٦، وترجم كتاب «المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين» عام ١٩٩٢، أما في سوريا فنشر كتاب "الكلمة في الرواية"، عام ١٩٨٨ ولحق به كتاب «أشكال الزمان والمكان في الرواية» عام ١٩٩٠. بينما ترجم الناقد السوري الدكتور جمال شحيد كتاب "الملحمة والرواية" ونشره في بيروت في بداية الثمانينيات. وهكذا اكتملت تقريبا أعماله في اللغة العربية. بحيث يمكننا القول إنه كان الأهم من بين النقاد الأجانب الذين ترجموا إلى العربية وربما كان الوحيد الذي نقلت أعماله شبه كاملة إلى لغتنا.

(٧) تحدث كلود ليفي ستروس في كتيّبه "العرق والتاريخ" الذي نشرته "اليونسكو" عام ١٩٥٢ ضمن مجموعة من الدراسات عنوانها "المسألة العرقية أمام العلم المعاصر" أن في المجتمعات البشرية قوى تعمل باتجاهات متعارضة، بعضها يعمل في اتجاه الاختلاف وبعضها في اتجاه التقارب والتشابه. ويقارن ذلك بتغير اللغات؛ فثمة لغات من أصل واحد تتمايز كالروسية والفرنسية والإنجليزية. وأخرى من أصول مختلفة تطور ملامح مشتركة بسبب الجوار كالروسية والفنلندية، كما أكد أن مفهوم الحضارة العالمية مفهوم حدي، أو هو تعبير مختصر عن سيرورة معقدة، "فلا وجود لحضارة عالمية إن كانت برهنتنا صحيحة، ولا إمكانية لوجودها"؛ إذ الحضارة تنطوي على تعايش ثقافات متنوعة للغاية. بل تقوم على هذا التعايش "والحضارة العالمية لا يمكن أن تكون شيئا آخر سوى تحالف على الصعيد العالمي. تحالف ثقافات تحتفظ كل منها بأصالتها". للاستزادة انظر: كلود ليفي- شتراوس، "الأنثروبولوجيا البنيوية"، الجزء الثاني، ترجمة: د.مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق ١٩٨٣.

(٨) لويس ألتوسير (١٩١٨ ـ ١٩٩٠): فيلسوف فرنسي يعد من أكثر فلاسفة القرن العشرين ابتكارًا، رفض المعطى الأنثروبولوجي الذي تضمنته المعركة الفكرية بين سارتر وستروس، ليؤكد المفاهيم الاقتصادية الماركسية، ويفصل الظواهر الاجتماعية المشاهدة عن القوانين الكامنة للصراع الطبقي، فغدا بنيويًا باستخدامه هذا المنهج الذي أكّد فيه الأبنية الاقتصادية والمواقف الطبقية.

(٩) الجيرادس جريماس (١٩١٧- ١٩٩٢): سعى للوصول إلى القواعد الكلية للقص عمومًا، منطلقًا من مفهوم واسع للبنية السردية، وصولاً إلى اكتشاف بنى سردية في كل تنويعات القص، ولعل أهم ما يميز دراساته طابعها التطبيقي لجعل المفاهيم أكثر استيعابًا وإمكانيةً للاستخدام، وتركز جهده التطبيقي في تحليل تقنين أنماط الخطاب المختلفة.

(١٠) ميشيل فوكو (١٩٢٦ ـ ١٩٨٤): فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين، ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون"، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، ابتكر مصطلح أركيولوجية المعرفة. أرخ للجنس أيضًا من خلال كتابه "حب الغلمان عند اليونان" إلى العصر الحاضر في كتابه "تاريخ النشاط الجنسي".

(١١) رومان ياكبسون (١٨٩٦ ـ ١٩٨٢): عالم روسي الأصل في حقل اللسانيات، ويعد مرجعية ومصدرًا مهما في هذا المجال وأحد أعلام حلقة براغ اللغوية، ولد بموسكو ثم تركها الى تشيكوسلوفاكيا وبلغاريا والدانمارك قبل أن ينزح في النهاية إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤١. بدأ التدريس في جامعة نيويورك عام ١٩٤٢، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة هارفارد؛ حيث نقل إلى علم اللغة الامريكي تراثا بالغ الضخامة في وظائف اللغة، وخاصة في مجال الأصوات.

(١٢) نيقولاي تروبتسكوي (١٨٩٠ ـ ١٩٣٨): عالم روسي في حقل اللسانيات أُطلق عليه "عمدة الفونولوجيا الشهير"؛ لأنه فرق في دراسته للأصوات بين مجالين هما: مبحث الأصوات Phonetiqe الذي يصف الأصوات كوحدات مستقلة عن بعضها فيدرسها دراسة تشريحية، ومبحث وظائف الأصوات Phonologie الذي يحاول دراستها من خلال وظائفها داخل النظام اللغوي، كعناصر في بنية كلية تتسم بسمات فونولوجية معينة.

(١٣) فردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣): عالم لغوي سويسري علّم قواعد اللغة المقارنة في باريس وجنيف، جرد اللغة من دلالاتها الإشارية المألوفة، وعدّها نظامًا من الرموز يقوم على علاقات ثنائية، ومن هنا ظهرت فكرة "البنية".

(١٤) فيودور ميخائيلوفتش دستويفسكي (١٨٢٢- ١٨٨١): روائي روسي، أحد عمالقة الأدب الحديث، ولد في موسكو، وكان ترتيبه الثاني من سبعة أشقاء، أنهى دراسته في مدرسة الهندسة ثم التحق للعمل بعد ذلك بمكتب هندسي، إلا أنه لم يستمر به أكثر من عامين حيث قرر التفرغ للأدب، تزوج مرتين وعاش فقيرًا معظم فترات حياته، وسقط في فخ إدمان القمار، إلا أنه لم يلبث أن ابتعد عنه نهائيًا، تعرض للملاحقة والاعتقال أكثر من مرة. من أشهر أعماله: المساكين، رسائل من بيت الموتى، الجريمة والعقاب، المقامر، الأبله، الممسوسون، الإخوة كارامزوف.

(١٥) مونتسكيو (١٦٨٩ — ١٧٥٥): شارل دي سكوندات الذي لقب بالبارون دي لابريت منتسكيو، كاتب فرنسي له مؤلفات اجتماعية وسياسية أهمها "روح الشرائع". الذي كان له تأثير كبير في تطوير الدستور الفرنسي إبان الثورة الفرنسية. وهو ينحدر من أسرة فرنسية نبيلة، ولد بالقرب من مدينة بوردو الفرنسية، درس القانون حيث تخرج سنة ١٧٠٨، ثم انتقل إلى باريس بهدف التدرب في ممارسة الشؤون القانونية، وذلك في الفترة من ١٧٠٩ — ١٧١٣، وخلال تلك الفترة تعرف على أفكار طليعة المفكرين الفرنسيين، ثم عاد إلى بوردو ليعمل أستاذًا في أكاديميتها، ولينضم إلى برلمان مقاطعة جويين، وذلك بعد وفاة عمه سنة ١٧١٦م، كما تم انتخابه لعضوية الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٢٨.

(١٦) جان جاك روسو (١٧١٢— ١٧٨٨): فيلسوف وكاتب ومحلل سياسي فرنسي أثرت أفكاره السياسية في الثورة الفرنسية وفي تطوير الاشتراكية ونمو القومية. ومن أشهر مقولاته "يولد الإنسان حرًا ولكننا محاطون بالقيود في كل مكان". والتي ذكرها في أهم مولفاته "التناقض الاجتماعي" تعتبر أفضل تعبير عن أفكاره الثورية.

(١٧) للاستزادة انظر: أديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر. بغداد (١٩٨٥).

(١٨) اشتهر جريماس بنظريته حول المربع السيميائي: (The Semiotic Square)، الذي يشير إلى أن طبيعة العلامات يمكن أن تُدرك من خلال علاقات التضاد والتناقض، ويتكون هذا المربع من الأجزاء الآتية: علاقة التناقض بين كل من طرفي التعارض في النص. وعلاقة الإثبات القائمة في الطرفين المتناقضين المنفيين، وعلاقة التضاد بين الطرفين الأوّلين.

(١٩) على الرغم من أن هيدجر سعى لفهم (الوجود) بصفة عامة، فإنه رأى في كينونة الموجود البشري سبيلا مشروعاً لفهم حقيقة الوجود بوجه عام. للاستزادة انظر مارتن هيدجر: التقنية ـ الحقيقة ـ الوجود، ترجمة: محمد سبيلا ومحمد عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي ١٩٩٥.

(٢٠) بتروجراد: بناها بطرس الأكبر في أوائل القرن الثامن عشر لتكون مدينة روسيا «الغربية»، وكانت تعرف باسم "سان بطرسبرج" حتى عام ١٩١٤، ثم عدل هذا الاسم إلى"لينينجراد" عام ١٩٢٤، ثم أصبحت مرة ثانية "سان بطرسبرج" عام ١٩٩١، وفي عام ١٩١٧ شكلت مظاهرات وعضيان العمال والسكان التي نظمت فيها ضد المجاعة بداية الثورة في روسيا.

(٢١) بول ريكور (١٩١٣ ـ ٢٠٠٥): فيلسوف وعالم لسانيات فرنسي معاصر، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي، ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية وهو امتداد لفريدينان دي سوسير. يعتبر ريكور رائد سؤال السرد. أشهر كتبه "نظرية التأويل — الخطاب وفائض المعنى" - Interpretation Theory - Discourse and the Surplus of Meaning / من منشورات جامعة تكساس المسيحية عام ١٩٧٦.

(٢٢) مارينا إيفانوفنا تسفيتايفا (١٨٩٢—١٩٤١): شاعرة روسية، اتسم شعرها بطابع رومانسي، شيدته على موضوعات القهر والتشرد والتعاطف مع المنبوذين، كانت تتحدث الفرنسية والألمانية بطلاقة، بدأت نشاطها الأدبي في موسكو من خلال حلقة الشعراء الرمزيين، ولاقت بعض النجاح، إلا أنها تعرضت في نهاية حياتها لسلسلة من الحوادث المأساوية حتى انتهى بها الأمر إلى أن أصبحت غير قادرة على الحصول على بيت أو عمل، كما لم يسمح لها بطباعة أشعارها، وقد حاولت الحصول على مساندة زملائها الكُتّاب دون جدوى. أنهت حياتها بالانتحار في مدينة تاتارستان عام ١٩٤١.

(٢٣) ركز «بول ريكور» اهتمامه على تفسير الرموز، وهو فرق بين طريقتين للتعامل مع الرموز: الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف عما وراءه، والطريقة الثانية هي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة يجب ألاّ نثق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها Demystification إن الرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى، بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنىً زائفًا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولاً إلى المعنى الصحيح.

(٢٤) جماعة تيل-كيل Tel Quel: ظهرت هذه الجماعة للمرة الأولى عام ١٩٦٠، وأخذت أسسها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملاً بهذا العنوان عام ١٩٤١ (الجزء الاول) وعام ١٩٤٣ (الجزء الثاني) أكد فيه على إيمانه بأولوية الشكل (إن الأعمال الجليلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها)، وقد التفت هذه الجماعة حول مجلة تيل-كيل وسمت نفسها جماعة الدراسات النظرية، وقدمت خلاصة جهدها الجماعي الذي يحمل عنوان (نظرية الجمع) عام ١٩٦٨، ووقع على المقالات كل من ميشيل فوكو، ورولان بارت، وجاك دريدا.

(••) في كتاب "المناهضون للحداثة من جوزيف دي مستر إلى رولان بارت" (٢٠٠٥) يعلق الناقد الأدبي الفرنسي أ. كومبانيون (١٩٥٠ -) على هذه الازدواجية مستشهداً بإحدى التعريفات المنهجية لبارت ("يتلخص موقفي الأدبي في أن أكون في مؤخرة الطليعية").

من جانب، فعلى امتداد حياته الإبداعية كلها تقريبا ظل بارت يدعم الاتجاهات الطليعية - من "مسرح العبث" و"الرواية الجديدة" إلى جماعة "تيل كيل". وقد أدخل وعلى نحو نشيط إلى ترسانته التحليلية أفكار "الحداثيين" من أمثال لاكان وفوكو ودريدا وكريستيفا وسوليوس، كما أنه وقف ضد السلطة التغريبية ليس فقط للغة (تعد اللغة، وفقًا لوحدة الصياغات الحادة لبارت، كيان فاشي عادي؛ إذ إن جوهر الفاشية يتمثل لا في قدرتها على المنع، وإنما في قدرتها على إجبارك على أن تقول شيئا ما")، ولكن حتى الأدب نفسه، متهم لكونه يؤدي وظيفة اضطهادية تضليلية، ومن ثم فإنه يستحق "الموت" (وأظن في هذا السياق أن حفاري قبور الأدب أصبحوا هم الطليعية ومنظروها).

من جانب آخر، فمنذ مطلع الخمسينيات راحت الطليعية الحداثية توقظ بارت أكثر فأكثر ("فكرة واحدة طوال الوقت: ماذا لو أن الحداثيين على خطأ؟ ماذا لو أنهم عديمو الموهبة؟")، وفي الخمسينيات كان بارت ميالاً لفكرة أن الطليعية في سياق تمردها على امتثالية conformisme المجتمع الغربي الحديث، لم تكن تؤدي وظيفة ثورية، وإنما كانت تؤدي وظيفة تعويضية (يقول بارت: "إن الكاتب الطليعي يشبه جزئيًا الساحر في المجتمعات البدائية؛ فهو يؤكد على اختراق المألوف فقط حتى يمكنه لاحقًا أن يطهرها - هذه المجتمعات - على نحو أكثر نجاحًا"، وقد وضع بارت "الواقعية السياسية" لبريخت في مواجهة دراما كل من بيكيت وجاك أوديبيرتي ويونسكو. في السبعينيات راح بارت، الذي أخذ في التراجع شيئًا فشيئًا عن الطليعية التي هزته "بلا اجتماعيتها" و"عدميتها" و"جنونها" و"أسطوريتها" (وكراهيتها للوجوس - الكلمة والعقل) يشعر بالإحباط من جراء "الحداثة" ("فجأة أصبحت غير ميال بالمرة ما إذا كنت حداثيًا أو لا")، وأصبح بارت يعبر بصراحة عن تعاطفه مع الكلاسيكيين والرومانسيين (بوسويه. شاتوبريان).

يخلص كومبانيون إلى أن بارت، وهو يتحرك للأمام مع الطليعية، كان يتراجع في الوقت نفسه متطلعًا إلى ماضيه؛ فبعد أن بدأ يساريًا راديكاليًا إذا به ينتقل سريعا إلى "المركزية اليسارية" (الانتهازية) ثم "لينتهي باعتباره المناهض الأكبر للحداثة".

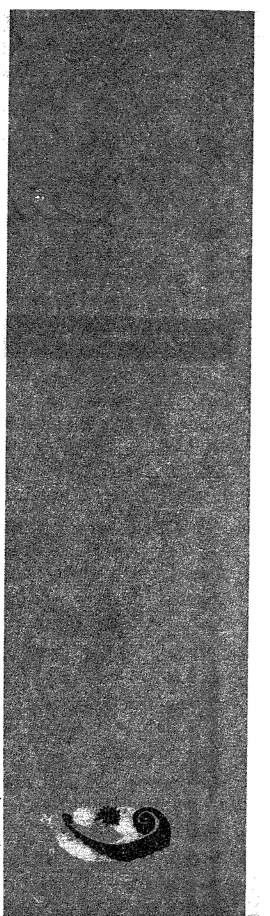
(انظر:

Compagnon, A. Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes. P : Gallimard , 2005.P. 404-440)

في أعدادنا القادمة

١ـ استلهام الموروث السردي العربي "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢ـ جدل اليومي والتاريخي في سينما إيليا سليمان	سلمى مبارك
٣ـ فن الفهم بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي	عطيات أبو السعود
٤ـ خطاب المقدمات في الرواية العربية	شعيب حليفي
٥ـ تجليات الحس التراجيدي قراءة في شعر سامي مهدي	صالح هويدي
٦ـ السارد ووظائفه داخل العمل السردي	جاب الله السعيد
٧ـ أشكال رموز الترحال عند (إيفالد فليسار): دراسة نقدية في (حكايات التجوال)	أيمن تعيلب
٨ـ الراوي في الرواية العجائبية العربية	أحمد البدري
٩ـ أدب الخيال العلمي العربي الراهن والمستقبل	محمد أحمد مصطفى
١٠ـ الخيال العلمي في الرواية المغربية	بوشعيب الساوري

الدراسات

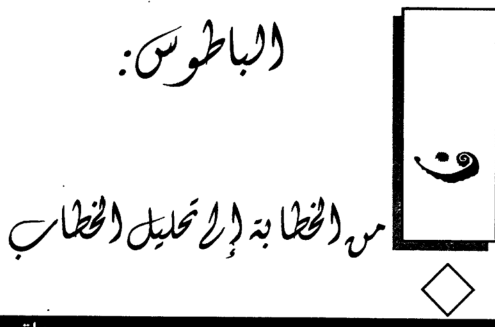


البلاطوس: من الخطابة إلى تحليل الخطاب

حاتم عبيد

الاتجاه الموضوعي ومشكلة الالتزام: إليوت في مراحله الأخيرة

عمرو أمين الشريف



حاتم عبيد

كثيراً ما يشير الدّارسون أثناء حديثهم عن تاريخ الخطابة وأطوارها إلى ذلك الانحسار المشهور الذي أصاب بنيتها وذهب بأكثر أقسامها وحاد بها عن مسارها الأصليّ. ويسكتون في المقابل عن ضرب آخر من التّضييق لا تزال آثاره مستمرّة إلى اليوم. حتّى في الدّراسات التي أعادت إلى الخطابة معناها الأصليّ الذي يجعل منها نظريّة في الكلمة النّاجعة تهدف إلى إيجاد الحجج والبراهين الكفيلة بتحقيق الإقناع.

أمّا الانحسار المعروف فهو الذي تحوّلت الخطابة بمقتضاه إلى مصنّفات تستعرض في مرحلة أولى مختلف المجازات والصّور والوجوه البلاغيّة. وتقتصر في مرحلة لاحقة اشتدّ فيها فعل التّضييق على ما انبنى من الصّور على علاقتي الشّبه والمجاورة. ويمثّل «راميس» (RAMUS) – وهو من أساتذة المدرسة الملكيّة بباريس في القرن السّادس عشر وصاحب كتاب الجدل (La dialectique) – منعرجاً حاسماً في اتّجاه الخطابة نحو مزيد من التّقلّص. فها هي الخطابة، بعد أن تخلّصت أوّل ما تخلّصت من قسمي تمثيل القول (L'action) والذّاكرة (La mémoire)، يُنْتَزع منها قسمان آخران هما استكشاف التّصديقات (L'invention) وترتيب الأقسام (La disposition).

ذلك أنّ «راميس» جرّد الخطابة من كلّ ما له صلة بالاستدلال وسبل الحجاج ليخصّ علم الجدل بهذه المهمّة. ويقوم من ثمّ بتحويل ذينك القسمين من مجال الخطابة إلى حقل الجدل؛ لأنّهما يمثّلان سنداً للاستدلال ومادّة يتغذّى منها. وقد ترتّب على فصل قسم العبارة (L'élocution)، وهو ما استطاعت الخطابة أن تحتفظ به لنفسها، عن قسمي استكشاف التّصديقات وترتيب الأقسام إعادة توزيع لما كان يدرّس في العصر الوسيط من معارف، على نحو بات فيه الجدل والنّحو فنّين ينازعان الخطابة، بل يستحوذان على أبرز وظائفها. وهو ما يفصح عنه ظهور الثّلاثيّ المشهور: النّحو ومداره على دراسة القواعد التي تحكم استخدام اللّغة، والجدل الذي يبحث في السّبل الضّامنة لإقامة البرهان وتبكيت الخصوم، والخطابة التي استحالت فنّ الزّخرفة والكلام الجميل بعد أن تقوّضت أركانها ولم يبق لها من تلك الأقسام الخمسة إلاّ قسم العبارة[1].

إلى هذا الانحسار الذي قلّص دائرة الخطابة واختزلها في «بلاغة منحسرة» يشير الدّارسون كلّما دار الحديث عن تاريخ الخطابة نشأةً وموتاً وانبعاثاً. ملتمسين لهذه الظّاهرة أسباباً عزاها جلّهم إلى «موت المؤسّسات الجمهوريّة وتسلّط الحكّام الطّغاة» في بعض الحقب التّاريخيّة. ورآها آخرون كامنة في كون الحجج، من حيث العثور عليها وترتيبها وطرائق الاحتجاج بها، أموراً تستعصي على التّقعيد. بينما المجازات والصّور تقبل –على خلاف ذلك– التّحديد والتّصنيف، وتيسّر من ثمّ للدّارسين وضع مصنّفات في شأنها. بما يؤمّن استمرارها ورواجها في أوساط البحث والتّدريس. دون أن يعني ذلك إنكاراً لما للعوامل السّياسيّة والاجتماعيّة من دور في إطفاء جذوة الخطابة الأرسطيّة[٢].

نعم، لقد كانت حركة الانحسار هذه من أعنف الرّياح التي عصفت بالخطابة وضيّقت الخناق عليها حتّى كادت تلقي بها في دوائر النّسيان لتصبح أثراً بعد عين. لولا أن تهيّأت في العصور الحديثة أسباب أعادت الرّوح إليها.فانتعشت بعد ذبول، واسترجعت ما انتزع منها من وظائف الإقناع والتّأثير. ورفعت نسبها من جديد إلى أبيها الأوّل «أرسطو» (Aristote)، وإلى ما رسمه لها من غاية تتمثّل في دراسة ما به يكون الكلام ناجعاً ومؤثّراً في متلقيه.

فـ«أرسطو» اليوم يُعتبر عمدة دراسات كثيرة تنتمي إلى حقول مختلفة وتشترك في استلهام أفكار المعلّم الأوّل التي تُسند إلى الكلمة قوّة تجعلها قادرة على التّأثير والإقناع. يصدق هذا على الدّراسات الدّائرة على الحِجاج صدقه على ما ينجز من بحوث في إطار التّيّار التّداوليّ وعلى الأعمال المهتمّة بالتّلفّظ (L'énonciation)، وتلك التي تنكبّ على إبراز البعد التّفاعليّ من اللّغة انطلاقاً من دراسة الأحاديث الجارية بين متكلّميها[٣].

فنحن اليوم نشهد حقّاً عودة الخطابة في ثوبها الأرسطيّ وإعادة اعتبار للوظيفة الأساسيّة التي أناطها «أرسطو» بعهدة الخطابة. ولكنّ ذلك لم يمنع في تقديرنا من تعرّض خطابة «أرسطو» إلى ضربٍ آخر من التّضييق لم يتعلّق هذه المرّة باستبعاد عددٍ من أقسام الخطابة بل بانحسار أصاب قسماً من تلك الأقسام العائدة، نعني بذلك القسم المعروف باستكشاف التّصديقات والدّائر على البحث عن الحجج والبراهين التي تُظهر الخطيب صاحب حقّ وتُمكّن لدعوته أحسن تمكين.

والحقّ أنّ التّضييق يتّصل بنوع من الحجج نعته «أرسطو» بالحجج الصّناعيّة. وهي حجج أوكل «أرسطو» صناعتها وإنشاءها إلى الخطيب وأرجع مادّتها إلى القول. منه تشتقّ وإليه يكون الاستنادُ في بنائها. وعلى قدرة الخطيب على التّحيّل وإيجاد المناسبة بين الحجّة وسياقها تتوقّف قوّة هذا اللّون من الحجج. ويتمثّل وجه التّضييق في كون الحجج الصّناعيّة عند أرسطو ثلاثاً هي الحجج اللّغويّة المنطقيّة (Logos) التي تشكّل القطب المنطقيّ-العرفانيّ من جهة، والحجج الأخلاقيّة (Éthos) ، والحجج الانفعاليّة (Pathos) التي تُمثّل القطب التّأثيريّ الانفعاليّ من جهة أخرى.

فالحجاج عند «أرسطو» محصّلة تلك الحجج الثّلاث التي تستهدف عقل الإنسان وانفعاله، بينما البحث في مسالك الإقناع كاد ينغلق في نظريّات الحجاج الحديثة على الحجج اللّغويّة المنطقيّة التي تستمدّ قدرتها على الإقناع من قدرة الخطيب على الاستدلال وصياغة خطاب يستند إلى المشهورات ويُبْنَى بناء متماسكاً تسلم فيه المقدّمات إلى النّتائج على نحو يُلزم الجمهور بقبول تلك النّتائج، ويقطع الطّريق على من تُزيّن له نفسه الطّعن في تلك الحجج واستضعافها.

فالفرق واضح بين خطابة أرسطيّة يتّسع نطاق الحجج فيها ليشمل جانباً في الإنسان يقع خارج دائرة العقل، نبّه «أرسطو» الخطباء إلى أهمّيته في استمالة الجمهور والفوز بثقتهم وبين «خطابة جديدة» لا تعتدّ إلاّ بالحجج اللّغويّة، وتهمل في المقابل ما يكون لصورة المتكلّم لدى السّامع ولانفعالات الجمهور وعواطفهم من دور في عمليّتي الإقناع والتّأثير[٤]. وهذا ما يسوّغ لنا الحديث

عن ضرب آخر من الانحسار شهدته الخطابة الأرسطيّة إبّان عودتها بقوّة في النّصف الثّاني من القرن العشرين وظلّت جرّاءه «خطابة متقلّصة» قرابة نصف قرن لتبدأ في التّخلّص من هذا الانحسار منذ سنوات قليلة شهدت ظهور دراسات نبّه أصحابها إلى أنّ «الخطابة الجديدة» لا يمكن أن تنتسب بحقّ إلى التّراث الأرسطيّ إلا إذا كفت عن ذلك التّوجّه الضّيّق الذي حصر الحجج في أشكال الاستدلال والتفتت إلى أخلاق القائل وانفعالات الجمهور حجّتين لا تقلّان عن الحجّة اللّغويّة قيمة وإسهاماً في النّهوض بمقاصد الخطيب، دون أن يعني ذلك استعادة حرفيّة لما جاء به «أرسطو» من أفكار حول الإيطوس والباطوس.

فإعادة الاعتبار إلى هذين الحجّتين لا معنى لها إلاّ إذا اتّسم تعامل الباحث مع المفاهيم القديمة بقدر من التّفاعل الذي يفتح السّبيل على إمكانات جديدة بفضلها يتحوّل المفهوم القديم قوّة دافعة إلى إثارة قضايا عصرنا وطاقة متجدّدة تساعدنا على اكتساح البنى العميقة في ثقافتنا بفضل ما توفّره للباحث من أدوات تكشف عن آليّات اشتغال الخطاب وطرائق إنتاج المعنى.

من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث تقليب النّظر في حجّة صناعيّة دونها لا يستقيم حديث عن الخطابة، نعني بذلك الباطوس(*) مفهوماً إليه عزا «أرسطو» جانباً من قوّة الكلمة ونجاعتها ومنه يُمكن الإفادة في تحليل الخطاب وإبراز ما تنهض به الانفعالات والعواطف(٦) من دور في العمليّة الإقناعيّة. عسى ذلك يعمّق فهمنا لعدد من الخطابات ويساعد على تقليص تلك المفارقة التي تُصادف سبيل كلّ من يقبل على تحليل الخطاب والتي يتمثّل طرفاها في حضور مكثّف للانفعالات داخل الخطاب وتسخير واضح من صنّاع الخطاب لهذا البعد من أجل استمالة الجمهور المستهدف وإقناعه من جهة وعدم توفّر جهاز مفاهيميّ يُسعف المحلّل في معالجة هذا البعد من الخطاب على نحو يظهر الانفعالات والقدرة على تحريكها سلاحاً ماضياً في التّمكين للقضيّة المدافع عنها وإقناع الجمهور بها من جهة أخرى(٧).

أ. خطابة العواطف

ليس من باب الصّدفة أن تقترن خطابة الانفعالات والعواطف أوّل ما تقترن بخطابة «أرسطو»، وأن تعتبر أفكار هذا الفيلسوف حول الانفعالات أكثر النّظريّات البلاغيّة القديمة تماسكاً وإحكاماً(٨)، وأن يمثّل كتاب الخطابة مرجع الدّارسين كلّما تناولوا هذا الجانب من الخطاب. والحقّ أنّ طرافة «أرسطو» في هذا المجال لا ترجع فحسب إلى كونه أفرد المقالة الثّانية من كتابه للانفعالات(٩)، وإنّما إلى طريقة اختلف بها عن سابقيه ومعاصريه في تناول هذه الظّاهرة. فقد استطاع «أرسطو» أن يعقد الصّلة ـ وقد كانت مفقودة ـ بين الانفعالات والغاية التي تجري إليها الخطابة ـ أي الإقناع ـ لتشكّل تلك الانفعالات حجّة لا يقلّ تعويل الخطيب عليها في إقناع الجمهور عن تعويله على الحجج الأخرى وسائر أشكال الاستدلال.

فالباطوس هو تلك العواطف التي إذا عرف الخطيب كيف يُحرّكها في جمهوره ويوجّهها الوجهة التي تخدم قضيّته استطاع أن يؤثّر في أحكامهم وما يحملونه حول تلك القضيّة من وجهات نظر، ويوجّه من ثمّ ردّ فعلهم(١٠). لذلك كانت معرفة الخطيب بالانفعالات وطرائق استغلالها ووجوه تحريكها ممّا يُيسّر له فعل الإقناع ويعينه على عطف القلوب النّافرة وعلى قذف اليقين في النّفوس الشّاكّة.

والذي ينأى بحديث «أرسطو» عن الانفعالات وتعريفه لأربعة عشر منها كالغضب والسّكينة والحبّ والكره والشّفقة والسّخط عن العمل التّصنيفيّ وعن الدّراسة النّفسيّة المقصودة لذاتها تناوله المسألة من زوايا ثلاث دون مراعاتها لا يكون للانفعالات نفع في العمليّة الإقناعيّة ؛ نعني بذلك الحالة النّفسيّة التي تولّد في الإنسان ذلك الانفعال والأشخاص الذين يتّجه انفعالنا نحوهم والمحفّزات التي يكون لها دور في إثارة الانفعال. فلو أخذنا الغضب على سبيل المثال لوجدنا

حالات نفسيّة كثيرة تجعل المرء غاضباً كأن يكون راغباً في شيء وليس بإمكانه تحقيقه، أو أن ينتهي إلى نتيجة هي عكس ما كان يأمل إدراكه. أمّا الأشخاص الذين ننزل عليهم غضبنا فهم كثيرون، كأولئك الذين يسخرون منّا أو يسيئون إلينا أو الذين انقلبوا علينا بعد عشرة طويلة وصداقة حميمة. وغضبنا يكون أيضاً على الذين لا يأبهون بنا ولا يحزنون لما يصيبنا. وللغضب محفّزات كثيرة منها ما يرجع إلى طبيعة بعض المواضيع. ومنها ما يتمثّل في عدد من الأشياء التي إذا ما لوّح بها الخطيب لجمهوره وأطلعهم عليها أثار غضبهم. ومن أمثلة ذلك قميص القتيل الملطّخ بالدّم[١١].

فمدار الأمر إذن على ضرب من التّهيئة النّفسيّة والإعداد الانفعاليّ (Disposition affective) يقوم بهما الخطيب تجاه جمهوره. ويكون نجاحه في ذلك متوقفاً على مدى قدرته على إثارة انفعالاتهم بحسب ما يوجّه ردّ فعلهم إزاء موضوع خطابه الوجهة التي يأملهما. وهذا ما يؤكد أنّ الخطابة صناعة قيادة الأهواء قبل أن تكون صناعة تعبير[١٢]. وأنّ القدرة على الإقناع لا تتأتّى للخطيب إلاّ إذا عرف كيف يهزّ نفوس سامعيه هزّا ويهيّئهم التّهيئة النّفسيّة المناسبة حتّى تصادف كلماته في أنفسهم هوًى[١٣]. وهي غاية تساعد على تحقيقها معرفة الخطيب سامعه معرفة جيّدة تتّصل بسنّه وبمنزلته الاجتماعيّة وحالته النّفسيّة. ففي ضوء هذه المعطيات يبني خطابه ويختار النّمط الانفعاليّ المناسب.

ولا شكّ في أنّ الخطيب وهو يتّجه إلى انفعالات السّامع قصد تحريكها وإثارتها ينشد من سامعه ذاك معالجة القضيّة المطروحة والنّظر إليها من زاوية غير زاوية ، العقل ويزجّ به من ثمّ في المعمعة حتّى إذا كان بالقضيّة لا مبالياً أصبح بها مكترثاً وفيها طرفاً، وإذا كان الحياد موقفه بات متعاطفاً مع ذلك الطّرف أو متحاملاً عليه. وهذا ما يتّضح في الجنس الشاوريّ (Genre judiciaire) الذي يمثّل مرجع «أرسطو» في المسألة. فالمطلوب من الخطيب في خطابة القضاء والمرافعات أن يحرّك «الجانب الإنسانيّ» في القاضي حتّى لا يكون عديم الإحساس (Impassible) مُكتفياً بتطبيق القوانين تطبيقاً حرفيّا لا يأخذ بعين الاعتبار الظّروف المخفّفة ولا يراعي ملابسات الجريمة.

فدور الانفعالات ههنا حاسم وتبرئة المتّهم أو إدانته يتوقّفان في كثير من القضايا على نمط الانفعال الذي يثيره الخطيب في القاضي. لذلك حذّر «أرسطو» من أن يستغلّ الخطباء هذا الجانب القابل للإثارة والتّحريك في شخصيّة القاضي بما يوقعه في الخطأ وارتكاب المظالم وإدانة الأبرياء. فالخطر كلّ الخطر أن تتحوّل إثارة الانفعالات إلى أداة يسيطر بها الخطيب على القاضي إلى الحدّ الذي يحجب عنه الحقائق ويجعل أحكامه مبنيّة على الهوى، ولا عاصم يجنّب الخطيب من الوقوع في هذا الاستخدام المغرض للانفعالات إلاّ أن نشدّ الخطابة إلى الأتيقا (L'éthique) بحبل متين.

فـ«أرسطو» يجيز للخطباء أن يتوسّلوا في إقناع القضاة بإثارة أنماط من الانفعالات كي يستدرّوا عطفهم على من يريدون تبرئتهم، أو يؤجّجوا نار غضبهم على من يرافعون ضدّهم. ولكنّه يخشى على هذه الممارسة من أن تحيد عن مسارها الصّحيح لِمَا يمكن أن يترتّب على تحريك الانفعالات وتوجيهها من إمكانات الغشّ والمخاتلة. لذلك تكون الأتيقا هي المجال الذي إذا لم تخرج عنه هذه الممارسة ضمنّا حسن توظيفها ووفّرنا حدّا أدنى من النّزاهة التي تحول دون ضياع جلوة الحقّ بين المتنازعين.

وعلى خلاف هذا الرّأي يترك «كونتيليان» (QUINTILIEN) مطلق الحرّية للخطيب في هذه المسألة مُجيزاً له دون قيد أو شرط أن يمارس على القضاة ضرباً من الفتنة التي تسلبه عقله وتسبيه معتبراً ذلك نهايةً في الفصاحة وانتصاراً لا يُحرزه إلاّ البارعون من الخطباء. وهو موقف أرجعته

«أموسّي» (R. AMOSSY) إلى تلك المقابلة التي قامت في العصر الكلاسيكيّ بين خطابة أمست تدلّ على التّصنّع والإكراهات وفصاحة (L'éloquence) صارت عنوان الكلمة النّابعة من أعماق النّفس البشريّة والقادرة من ثمّ على أن تهزّ الإنسان من الدّاخل لتكشف له عن حقيقة كامنة أو تأخذ بيده إلى طريق الخير[14] والسّعادة.

وغير بعيد عن هذا موقف «شيشرون» (CICERON) المشيد بالانفعالات والرّافض وضع حدود أخلاقيّة تكبح جماح الخطيب أثناء إثارته انفعالات السّامع أو تحذّر من فتنة الكلمة. فليس الخطيب فيلسوفاً رواقيًا (Philosophe stoïcien) ولا هو برجل الأخلاق (Moraliste) حتّى تخشى على الانفعالات التي يحركها في السّامع من أن تخرج عن ضوابط العقل وقواعد الأخلاق. فالغاية ههنا تبرّر الوسيلة والسّعي إلى خطب ودّ السّامع وجرجرته إلى صفّ الخطيب غاية لا تقف دون تحقيقها عقبة أخلاقيّة. واحتفاء «شيشرون» بسحر الكلمة وفتنتها جعله يختلف مع «أرسطو» في مسألة أخرى تتّصل بمدى تأثّر الخطيب بما يوقعه خطابه في سامعيه من انفعالات.

فالباطوس عند «أرسطو» هو ذلك الأثر الانفعاليّ (Effet émotionnel) الذي يُحدثه الخطيب في السّامع حتّى يهيّئه نفسيًا لتقبّل فكرته والاقتناع برأيه. فلا مجال ههنا للخلط بين ما يشعر به الخطيب وما يعبّر عنه ظاهر لفظه وبين ما يكون لخطابه من أثر انفعاليّ على سامعه. أمّا «شيشرون» فالباطوس عنده يشمل كلاًّ من الخطيب والسّامع. بل إنّ الخطيب هو أوّل من تظهر عليه تلك العواطف والانفعالات. فهو يمارس فنّ محاكاة العواطف (Art d'imitation des passions). لذلك شبّهه «شيشرون» بالممثّل ولم ير فرقاً بينهما إلاّ في أنّ الخطيب يتحرّك على الواقع «ويمثّل الحقيقة» في حين يتحرّك الممثّل على الرّكح ويضطلع بدور تخييليّ. ولا شكّ في أنّ المقصود بانفعالات الخطيب ما ينطق به مظهره (Le paraître) أمّا المَخْبَر (L'être) فلا بدّ أن يظلّ تحت مراقبة العقل حتّى يكون الخطيب ماسكاً بزمام خطابه لا يخرج عن طوره مهما بدت عليه علامات التّأثّر[15].

ولا تقف أصداء «أرسطو» في وصله بين الانفعالات والإقناع عند العصر الكلاسيكيّ، بل تتعدّاه إلى قرون لاحقة. فهذا «باسكال» (B. PASCAL) يُقدّم الهوى (Caprice) على العقل (Raison) في إقناع النّاس وجعلهم ينقادون ويُذعنون لرأي الخطيب. فليس فنّ الإقناع عند «باسكال» أن تحمل السّامع على الإقناع، بل أن تجعله ينشرح لأفكارك ويهتزّ لها وترتاح نفسه إليها. وهذا ما يحوج الخطيب إلى أن يكون بخبايا قلب سامعه عارفاً وبين ما يحبّ ويكره مميّزاً وعلى المبادئ التي يسلّم بها مطّلعاً. وهذا «جيبار» (GIBERT) يميّز بين ضربين من الإقناع يكون الفكر في أوّلهما خاضعاً لحقيقة بسبب ما توفّر له من حجج بيّنة تثبتها وتكون الإرادة في ثانيهما مُذعنة لسلطان إحدى العواطف فتنبسط للفعل وتندفع إلى إنجازه أو تنقبض بسببه وتزورّ عنه.

ولا يستوي هذان الضّربان من الإقناع لأنّ الإقناع الحقّ في تصوّر «جيبار» لا يحصل إلاّ إذا هدأت النّفس واطمأنّ القلب. ولا شكّ في أنّ الاعتداد بالعواطف والانفعالات مثل هذا الاعتداد سيترتّب عليه بروز تصوّر يعتبر الخطابة فنّ استمالة القلوب ويرى الخطيب البارع هو القادر أكثر من غيره على إلهاب حماسة السّامع وتحريك سواكنه[16].

١ ـ خطابة بلا عواطف

في هذا العنوان مفارقة صارخة لأنّنا نجري مصطلح الخطابة على ما لا يحقّ نعْته بالخطابة. فكيف يستقيم الكلام على خطابة ونحن إزاء مؤلّفات لا تتردّد في إعلان انتسابها إلى الخطابة الأرسطيّة ولكنّها تضرب في الوقت نفسه صفحاً عن العواطف وتعتبرها نقيض العقل الذي توكل إليه وحده مهمّة الإقناع. فمن يستبعد هذا البعد من الخطابة ولا يُسند إليه دوراً في العمليّة الإقناعيّة فإنّه ينتزع من هذه الإمبراطوريّة القديمة مقاطعة من أبرز مقاطعاتها. وهذا ما حدث مع

كتاب يُعدّ من أوائل الكتب التي رام مؤلّفوها تجديد الخطابة لتنفتح السّبيل أمام صنف من المؤلّفات الدّائرة على الحجاج لم ينفكّ يتزايد. نعني بذلك الكتاب الذي أصدره بالاشتراك كلّ من «برلمان» (Ch. PERELMAN) و«تيتيكاه» (L. D. TYTICA) سنة 1958 تحت عنوان: «الخطابة الجديدة: مصنّف في الحجاج»[١٧].

فهذا المؤلّف على الرغم مما يوحي به عنوانُه الرئيس الذي سيصبح في الطّبعة الثّانية الشّهيرة الصّادرة سنة ١٩٧٠ عنواناً فرعيّا (مصنّف في الحجاج: الخطابة الجديدة) من انتساب إلى الخطابة القديمة وقَطْع مع ذلك التّوجّه الذي ضيّق دائرة الخطابة وحوّلها بلاغة منحسرة قطعاً تكفي النّظرة العجلى في متن الكتاب للوقوف عليه ـ على الرغم من ذلك فإنّ حظّ العواطف والانفعالات في هذا الكتاب لا يكاد يُذكر. فهذا المكوّن المهمّ من الخطابة لا وجود له في المتن سوى بعض الشّواهد التي لا تخلو من تذبذب واضح بين تصوّر لا ينكر الدّور الإيجابيّ الذي يمكن أن تضطلع به العواطف في المسار الحجاجيّ وآخر يُلقي بهذا البعد خارج دائرة ما هو منطقيّ وعقلانيّ ويعتبره عائقاً يحول دون قيام العقل بأفعاله على أحسن الوجوه. وهو تصوّر روّجت له النّظريّة النّفسيّة السّائدة آنئذ وكان له تأثير واضح على المؤلّفَيْن.

ومن الطّبيعيّ أن ينطق فهرس المصطلحات الفنّيّة الوارد في آخر الكتاب بهذا الغياب؛ فلا أثر لمصطلح « Pathos » ولا وجود لمصطلح « Émotion » وكذا الأمر بالنّسبة إلى مصطلح « Sentiment » والقارئ يعدم أيضاً الانفعالات الخطابيّة التي ذكرها «أرسطو» . فلا يقف في هذا الفهرس على مصطلحات من قبيل الخوف والأمن والغضب والخزي[١٨].

وغير بعيد عن هذا صنف من الدّراسات الحجاجيّة يوسم بنظريّات الحجاج المنطقيّة والمعياريّة[١٩] (Les théories logico-normatives de l'argumentation) وهي نظريّات على الرغم من كونها تنتسب إلى الخطابة القديمة وإلى «أرسطو» تحديداً لم تعتدّ بالانفعالات في عمليّة الإقناع بل اعتبرتها مصدر خطأ وتضليل. وهذا ما يتّضح من خلال المعالجة النّمطيّة لأغاليط القياس (Le traitement standard des fallacies) التي ارتبطت بـــ«هامبلن» (Cl. HAMBLIN) مؤلّف كتاب «أغاليط القياس» (Fallacies) وهو كتاب "يرسم تاريخ أغاليط القياس دون أن يخصّ مسألة الانفعالات بعناية تذكر"[٢٠].

وإذا كان الاهتمام بهذا اللّون من المحاجّة يرجع إلى مصنّف «التّبكيتات السّوفسطائيّة» الذي عرض فيه «أرسطو» عدداً من الآفات التي يمكن أن تعتري عمليّة الاستدلال، فإنّ للمنطق اللاّشكليّ (Logique informelle) دوراً في انتعاش هذا المبحث. فقد شكّل البحث في ضروب الاستدلال المستخدمة في الحياة اليوميّة موضوعاً لهذا التّيّار المنطقيّ الذي جاء ينتقد الطّابع الصّوريّ للمنطق، ويفكّ القران القائم بينه وبين الرّياضيّات، ويسعى إلى الكشف عن نماذج أخرى من الاستدلال من قبيل الاستدلال الحجاجيّ، وهذا ما قاد فريقاً من الباحثين إلى تجريد عدد من الأدوات حتّى يتسنّى لهم تحليل الحجج وتقويمها. فمدار الأمر إذن على اختصاص فلسفيّ عنايته موجّهة إلى بناء الاستدلال المنتج (Raisonnement valide) خارج أطر المنطق الشّكليّ"[٢١].

فالأغاليط القياسيّة نظريّة في الحجاج نشأت وترعرعت في أحضان المنطق اللاّشكليّ ، وهي إذ توسم بالمعياريّة فلأنّها "تُجري نظاماً من المعايير على المحاجّات اليوميّة"[٢٢]وتبحث في الحجج من حيث طبيعتُها وبنيتها بحثها في المعايير التي تجعل تلك الحجج منتجة. ولعلّ هذا يفسّر لنا سرّ ارتباط القياس المغالطيّ بالخطأ المنطقيّ واعتباره ضرباً من الحجاج الخاطئ واتّسام هذا المبحث بنزعة تقويميّة واضحة جعلت من الحُكم على الأبنية الحجاجيّة بالصّحّة أو الخطأ غاية ما يطمح إليه الدّارس القديم والحديث، مثلما وضّح ذلك محمّد النّويري في ثنايا تقديمه كتاب «نقد الحجاج» حيث قال: "إنّ فكرة الخطأ المنطقيّ ماثلة في إدراك مفهوم البرالوجيسم في جميع النّصوص

القديمة والحديثة. بل إنّ التّعبير عن هذه الفكرة يصل بـ«وودس» (J. WOODS) و«والان» (D. WALON) إلى حدّ القول: "إذا كان البرالوجيسم يمثّل كارثة جدليّة فلأنّه يتعلّق بكارثة منطقيّة"(٢٣).

ومن الطّبيعيّ أن يترتّب على هذه التّصوّرات اعتداد بالعقل وبالحجج المنطقيّة واعتبار الإقناع مهمّة لا يقدر عليها إلاّ العقل. فإذا خرجت عن نطاقه وجرت في مسالك غير مسالكه اختلّت الحجج وظهر الخطأ وانفتحت أبواب الخداع والمكر والتّضليل. لذلك عدّت الانفعالات والعواطف مصدر خطأ يتهدّد العمليّة الحجاجيّة ويقتضي من الدّارسين جهداً لملاحقته والتّصدّي له من خلال تجريد جملة من القواعد والأحكام. ولذلك أيضاً كانت نظريّة أغاليط القياس في وجه من وجوهها وفي صياغتها النّمطيّة ساحة تمت فيها مطاردة العواطف وتطويقها.

فالبحث في الأسباب المولّدة لأغاليط القياس أفضى بـ«هامبلن» إلى الوقوف على مصادر منطقيّة لسانيّة من قبيل الغموض الذي يعتري بعض الألفاظ وأخرى ذات صلة بالانفعالات. فالحجاج ههنا يعتبر مغالطيّا، لأنّ المتكلّم زاهدٌ في الصّياغة المنطقيّة لحججه وبناء مقدّماته البناء المحكم الذي يفضي إلى النّتائج المعقولة. ولأنّه منشئ لخطاب يثير الإحساس ويستدرّ العواطف. وإذا كان الاحتجاج بالعواطف (Argumentum ad passiones) عبارة جامعة يُشار بها إلى سائر ما يترتّب على استدعاء العواطف من مغالطات. فإنّ هذه العبارة تتصرّف عند «هامبلن» إلى قائمة موسّعة تذكر من عناصرها المحاجّة الجماهيريّة (Argumentum ad populum) وحجاج السّلطة (Argumentum ad bacumum) والحجاج القائم على إثارة الشّفقة (Argumentum ad misericordiam).

ولا شكّ في أنّ اعتبار النّظريّة النّمطيّة لأغاليط القياس الانفعالات عاملاً من العوامل المسهمة في تفكّك الخطاب والحائلة دون اكتساب الحقيقة وما يسبقها من فعل تعقّليّ وراءه أسباب، منها ما يتّصل بالمناخ المعرفيّ السّائد وقتئذ وبما كان يروج حول العواطف والانفعالات من أفكار ونظريّات كالمقاربة النّفسيّة التي كانت تعتبر العواطف والانفعالات في فترة سابقة ضرباً من الانعكاس السّلبيّ لاهتزازات فكريّة أو جسديّة. كما تراها قوّة هادمة ينجرّ عنها تدنّ في مستوى كفاءة الذّات وقدرتها على التّكيّف. فالانفعال ينجم عن ذلك التّفاوت الحاصل بين ما يملكه الفرد من رصيد جاهز وأجوبة حاضرة وما تقتضيه الوضعيّة الجديدة والمفاجئة التي يُواجهها من ردود أفعال لا تخطر بالضّرورة على بال الفرد، ممّا يجعل التّكيّف دون المطلوب. فالشّعور بالخوف مثلاً يكون حين لا تتوفّر لدى الفرد حلول مناسبة ووسائل جاهزة يجابه بها العائق أو الخطر الذي يصادفه(٢٤).

ولا تنفصل هذه التّصوّرات في تقديرنا الانفصال كلّه عن ذلك الحِمْل الدّلاليّ الذي شحنت به كلمة عاطفة (Passion) عبر حقب من التّاريخ ولم تستطع بعض النّظريّات الحديثة أن تتخلّص من ظلاله. فمن المعروف أنّ هذه الكلمة تنحدر من كلمتي (Pathos) الإغريقيّة، و(Passio) اللاّتينيّة، وكلاهما يدلّ في الأصل على الألم والعذاب سواء تعلّق الأمر بجسد الإنسان أو بروحه، لتتفرّع على ذلك جملة من الاستعمالات ما انفكّت تجذّر الكلمة في دائرة السّلب والوهن وضعف الإرادة وتقيم بينها وبين العقل (Logos) من جهة والفعل (Action) من جهة أخرى مقابلة صارخة تجلّت لدى بعض فلاسفة الإغريق قديماً ونطقت بها في العصور الحديثة أحسن ما نطقت نظريّة «كانط» (KANT) في الأخلاق.

فقد أدان هذا الفيلسوف العاطفة بشتّى صنوفها، لأنّها في تقديره تهدّد استقلال العقل وتشكّل خطراً على حرّية الذّات وإرادتها. فطموح «كانط» إلى إقامة فلسفة أخلاقيّة شكلانيّة وصارمة جعله يستبعد العاطفة التي ما إن تدخل في اعتبار القائم بالفعل حتّى تفسد العمل وتعدل

به عن مقصده الأسنى. ذلك أنّ الأفعال لا تكون خيّرة إلاّ إذا كانت صادرة عن رغبة في احترام القاعدة الأخلاقيّة فحسب، فإذا شابتها العواطف والأحاسيس تجرّدت من صفة الخير[٢٥].

وللعواطف والانفعالات شأن آخر في ما يعرف بالنّظريّة النّمطيّة الموسّعة لأغاليط القياس (Théorie standard : étendue des fallacies) فنحن ههنا إزاء بداية اعتراف تختلف درجاته من دارس إلى آخر بما للعواطف والانفعالات من دور في العمليّة الإقناعيّة. فإثارة العواطف حسب مؤلّفي كتاب «المنطق اللاّشكليّ» لا يعدّ في حدّ ذاته ضرباً من المغالطة إلاّ إذا بلغ الأمر درجة تتعطّل فيها القدرة على الاستدلال ويتوقّف مسار الفكر ليمسي أعمى أمام الحقائق ويغدو فريسة المبالغات والأباطيل[٢٦].

ويعتبر كتاب «والطون» (D. WALTON) «مكانة الانفعالات في المحاورة» خطوة مهمّة نحو الاعتراف بشرعيّة الانفعالات ودورها في المسار الحجاجيّ. والحقّ أنّ «والطون» يُسند إلى الانفعالات دوراً مهمّا في الحوار الإقناعيّ ويعتبرها حججاً لا تفتقر إلى سند عقلانيّ. ولكنّ حذره وانخراطه في مقاربة تقويميّة لهذا الضّرب من الحجج حدّا من إسهامه في هذا المجال. فقد سعى «والطون» إلى أن يحيط إثارة العواطف بنطاق حتّى يَميز الاحتجاج الصّحيح بها من الاحتجاج المغالطيّ ويفضح ما في بعض الاستعمالات من خداع وحيلة. وهي غاية جرّد لأجلها مجموعة من المبادئ كانت معتمدة في تقويم الحجج الانفعاليّة الأربع التي عالجها.

فالحجّة القائمة على إثارة الشّفقة (Argumentum ad misericordiam) يمكن أن تكون معقولة (Reasonable) عندما يستدرّ المتكلّم شفقة السّامع من خلال استدعائه قيمة يُفترض أنّها تتنزّل في حيّز المشترك بينهما كالأخوّة والمساواة. وقد تكون خارجة عن الموضوع (Irrelevant) حين تنعدم المناسبة بينها وبين سياق الاحتجاج. ومثل ذلك يكون في بحث علميّ لا ينفع فيه استدرار الشّفقة. وفي ذلك دليل على أنّ معايير معقوليّة هذا الضّرب من الحجج الانفعاليّة تتوقّف على أنماط الخطاب الحجاجيّ والسّياقات التي يجري فيها.

وإثارة الشّفقة تكون حجّة مغالطيّة (Fallacious) يتوسّل بها المتكلّم كي يجتنب ما يمكن أن يوجّه إليه في المراحل اللاّحقة من الحوار من أسئلة نقديّة. والحاصل من هذا كلّه أنّ هذه الحجّة القائمة على إثارة الشّفقة والعطف لا يمكن قطعها عن مجموعة القيم التي يستنفرها المتكلّم في سياق معيّن دوره حاسم في تجييش هذا اللّون من الانفعال. فلا شكّ في أنّ هذه الحجّة واهية والمناسبة بينها وبين سياق الاحتجاج بها معدومة لو حاول مدير أحد المصانع إقناع فريق من العمّال بصواب القرار القاضي بطردهم من العمل وذلك بتحريك عاطفة الرّحمة والشّفقة فيهم وإشعارهم بأنّ في فصلهم عن العمل إنقاذاً للمؤسّسة التي تكاد المنافسة تقضي عليها.

وتقويم المحاجّة الجماهيريّة (Argumentum ad populum) يتمّ بجعل المقاصد التي تحرّك الخطيب بسبب من السّياق الذي يكتنف خطابه ومن الجنس الذي اختاره دون سواه. فالفرق واضح بين خطاب منافريّ (Discours épidictique) ينشد فيه الخطيب إثبات هويّة الجمهور ويدعوهم إلى الالتفات حول قيم أخلاقيّة معيّنة على نحو يمتّن عرى الصّلة بينهم ويجنّب إثارته حماسهم من أن تسقط في المغالطة والتّضليل وبين خطاب آخر يقوم فيه الخطيب بتجييش عواطف الجمهور وتعبئتهم حتّى يدفعهم دفعاً إلى ممارسة العنف وإراقة الدّماء. فنحن ههنا إزاء خطيب يروم حمل جمهوره على إتيان فعل من الأفعال فيستغلّ من أجل ذلك نوازع في الإنسان مدفونة كأن يزيّن له العنف أو يجعله يتصوّر القتل وسفك الدّماء فعلين إن لم يرتكبهما ظلت النّفس ظمأى لا يقرّ لها قرار.

هكذا أدخلت النّظريّة النّمطيّة الموسّعة لأغاليط القياس العواطف والانفعالات إلى دائرة الإقناع واعتبرتها مكوّناً من مكوّنات الحجاج، ومنحتها مكانة لا بأس بها بعد أن كانت منبوذة من

أصحاب النّظريّة النّمطيّة، لأنّها تشكّل مصدراً للمغالطة والخطأ دون أن يحجب ذلك عنّا حدود هذ الإسهام الذي ظلّ اعتراف أصحابه بدور العواطف في العمليّة الإقناعيّة مشروطاً ونظرتهم إليه مشوبة بشيء غير قليل من الحذر. فالحجج العاطفيّة لابدّ أن تستوفي جملة من الشّروط وأن تخضع لجملة من القواعد حتّى تكون منتجة وإلاّ اتّصف استخدامها بالمغالطة والخداع والتّلاعب بعواطف الجمهور.

٢ ـ من العواطف الهوجاء إلى العواطف المعقلنة

ليس من السّهل أن نتعقّب شتّى المقاربات التي مثّلت منعرجاً حاسماً في تناول العواطف والانفعالات، ولكن حسبنا أن نشير إلى فكرة مهمّة تمثّل قطب الرّحى في هذا التّصوّر الجديد الذي بات يصدر عنه كلّ من عالم النّفس وعالم الاجتماع والفيلسوف وعالم اللغة، نعني بذلك الكفّ عن اعتبار الانفعالات ضرباً من الاضطراب والفوضى التي تخرج بالإنسان عن طوره وتسلبه القدرة على التّفكير وتحوّله كائناً مندفعاً أهوج، والقول بدل ذلك بأنّ الانفعالات فعل اجتماعيّ يكتسبه الفرد ويتقاسمه مع سائر أفراد الجماعة التي ينتمي إليها ويخضع كسائر الأفعال والسّلوك للمأسسة (Institutionnalisation) ويدخل من ثمّ تحت طائلة الأعراف والتّقاليد.

فالانفعال حالة يعيشها الفرد، ولكنّه يسعى إلى إشراك الآخرين فيها من خلال ما توفّره الثّقافة لأفرادها من طرائق تفاعليّة وأطر جاهزة تسمح بتبادل تلك الانفعالات. فالأفراح والمآتم في جانب من جوانبها ما هي إلاّ طريقة تُحكم بها الثّقافة الطّوق على ما ينتاب الإنسان من مشاعر حتّى يخضع ردود فعله لجملة الأعراف والنّواميس ولا تخرج مشاعره عن الحدود المسموح بها. فالمجتمع يسمح للفرد بأن يبلغ مشاعره وانفعالاته إلى الآخرين، ولكنّ ذلك يتمّ وفق صيغ معروفة يكتسبها الفرد بفعل التّنشئة الاجتماعيّة، ويصبح بفضلها قادراً على أن يعبّر عن انفعالاته تعبيراً لا يترجم عن حالة من الهيجان التي يستعصي مراقبتها والسّيطرة، عليها بل هو مجموعة من الأفعال والحركات ينجزها بشيء من المسرحة حتّى تكون مؤثّرة ومشحونة بالعواطف. ومثل ذلك كثير في طقوس الموت ومواسم الأفراح[٢٧].

وغير بعيد عن هذا التّوجّه الذي يرسّخ الانفعال في الثّقافة والمجتمع توجّه آخر[٢٨] حاول أصحابه الكشف عن جانب عقلانيّ يسند الانفعالات ويكسبها بعداً قصديّا ويظهرها فعلاً لا نعدم له أسباباً تبرّره ولا يتجرّد من منطق معيّن.فالانفعال وفق هذا التّصوّر ممّا تشعر به النّفس وتُدركه الصّفة ويُسنده العقل ويمكن أن يكون موضوع درس وتحليل. والذّات المنفعلة ليست ذاتاً أذهلتها الوضعيّة الجديدة إلى الحدّ الذي عطّل قدرتها كلّ التّعطيل على التّفكير، بل هي ذات تنجز فعلاً تقويميّا إزاء الموضوع الذي يواجهها وتقوم بجملة من التّأويلات. وهذا ما يجعل الانفعال وعياً بقيمة معيّنة قد تكون إيجابيّة كما هو الأمر في الفرح والإعجاب، وربّما تكون سلبيّة ومثل ذلك يكون في الغضب والنّقمة والبغض.

فالانفعال في تقدير «شارودو» (P. CHARAUDEAU) ردّ فعل تقويميّ (Réaction évaluative) إزاء موضوع ما استناداً إلى النّظام القيميّ والمعتقدات الرّائجة بين أفراد الجماعة. فبسبب من تلك المعتقدات تنبجس الحالة الانفعاليّة وبفضلها يتمكّن الفرد من ضبط نفسه والسّيطرة على تلك الانفعالات والتّعبير عنها وإشراك الآخرين فيها.

والقول بإمكانية إخضاع الانفعالات للملاحظة والدّرس لا ينفي وجود صعوبات تعترض سبيل الباحث كلّما رام النّفاذ إليها والظّفر بها. وعلّة ذلك ترجع إلى أسباب كثيرة تتّصل بطبيعة الانفعال نفسه باعتباره ظاهرة معقّدة تشتبك فيها الطّبيعة بالثّقافة وتتعدّد العلامات الدّالّة عليها والآثار النّاجمة عنها ويعسر في بعض الأحيان أن نفرّق فيها بين ما هو عفويّ غير متصنّع وما هو قصديّ يُنشئه المتكلّم بالخطاب إنشاءً ويرمي من ورائه إلى غايات تأثيريّة[٢٩].

وحتّى الأعراض الفسيولوجيّة لا يخلو أمرها من التباس. ومثل ذلك البكاء قد يكون تعبيراً عفويًا عن حالة شعوريّة عصفت بالذّات وفلتت من السّيطرة والمراقبة. وقد يكون في حالات أخرى طريقة مقصودة أرادت الذّات من خلالها أن تبلغ انفعالاتها إلى الآخر حتّى ينتبه إليها ويتأثّر بها ويتحوّل من منطقة الحياد إلى دائرة الانفعال. ولكن ما هو الانفعال الذي يعبّر عنه البكاء؟ فهل نحن إزاء شعور بالألم أو شعور بالحزن أو إزاء فرح أو أسف؟ لا شكّ في أنّ المحلّل ههنا سينجز فعلاً استدلاليًا وسيضع جملة من الفرضيّات حتّى يتمكن من معرفة نوع الانفعال. وهي مهمّة تغدو في منتهى العسر إذا ما أردنا أن نبحث عن مدى المطابقة بين ما تشعر به النّفس حقّا وصدقاً وما تصرّح به وتعبّر عنه بطرائق لغويّة وغير لغويّة.

فالخوض في مثل هذه القضايا قد يفضي بنا إلى متاهة لا يمكن الخروج منها حتّى في حالة إخضاعنا صاحب الحالة الانفعاليّة لاختبار فسيولوجيّ. فالكذّاب شأنه شأن الممثّل على خشبة المسرح يحرص على إتقان دوره ويتقمّص الانفعال الذي يريد أن يُظهره إلى الآخرين إلى درجة تعفو فيها الحدود بين الحقيقة والتّمثيل. ولا سبيل إلى تخطّي هذه العقبة إلاّ بتوجيه الاهتمام إلى الأثر الانفعاليّ الذي تهدف الذّات إلى إحداثه والإشعار به. ففي هذا المستوى تتمّ دراسة الانفعالات ولا يهمّنا بعد ذلك التّحرّي في ما إذا كان ذلك الأثر الذي تسعى الذّات إلى إحداثه هو عين ما تشعر به وما يعتمل داخلها.

ومعرفة المحلّل بالسّياق مهمّة في تجلية الأثر الانفعاليّ وتمييزه من غيره. فنحن في تقدير «شارودو» لا نعرف الأثر المتولّد من هذا الملفوظ «يجب قتل هذا الكلب» إلاّ إذا كنّا بقائله عارفين وبالسّياق الذي قيل فيه مُلمّين. فمثل هذا الملفوظ قد يكون له أثر عرفانيّ (Effet cognitif) وقيمة إخباريّة تحديداً إذا ما يتّجه به بيطريّ إلى معاونه. فإذا كان البيطريّ قد نطق به مراعاة لمصلحة المجتمع واستجابة للقانون الذي يقضي بقتل الكلاب المصابة بداء الكَلَب صار لهذا الملفوظ أثر من جنس القيم والمعايير. أمّا في الحالة التي يكون فيها صاحب الكلب هو المعنيّ بهذا الملفوظ فنحن ههنا إزاء أثر عاطفيّ (Effet pathémique) وهو أثر مبنيّ على افتراض علاقة حميمة تربط الرّجل بكلبه وتجعله يحزن لقتله حتّى وإن كان في ذلك دفع لمضرّة مرتقبة. فلو افترضنا أنّ صاحب الكلب بذل محاولات عديدة لعلاج كلبه وأنّ ذلك استغرق منه فترة طويلة إلى الحدّ الذي صار يشعر فيه بالبرم والضّيق ويفكّر بطريقة يتخلّص بها من كلبه. لو افترضنا ذلك فإنّ الأثر النّاجم عن ملفوظ البيطريّ يكون في هذه الحالة ذا طبيعة نفعيّة (Effet pragmatique).

والقول بأنّ الانفعال يقترن بفعل تقويميّ تنجزه الذّات يترتّب عليه إقرار بوجود قدر من العقلانيّة يخفّف من غلواء ذلك التّصوّر الذي يزجّ بالانفعالات في دائرة الاضطراب والمرض والاندفاعات المفرطة. ويترتّب عليه أيضاً إسناد بعد عمليّ إلى تلك الانفعالات. فالخوف الذي يعتري الذّات هو وعي بقيمة (Conscience d'une valeur) ووعي بالتزام (Conscience d'un engagement) أي إنّ الذّات إذ تُصدر حكماً معياريًا على الموضوع الذي يصادفُها تلزم نفسها بالقيام بفعل معيّن يتحدّد نوعه في ضوء القيمة التي تسندها الذّات إلى ذلك الموضوع. فالخوف الذي يحصل إثر مشاهدة حيوان مفترس هو ردّ فعل مداره على فعل تقويميّ تنجزه الذّات (هذا خطير) وعلى انخراط في محاولة عمليّة تتمثّل في تفادي ذلك الخطر (الهرب) [٣٠].

وهكذا خرجت الانفعالات من دائرة الطّبيعة ومنطقة اللاّشعور لتدخل مجال الثّقافة والمجتمع وتصبح ظاهرة يسندها العقل ويحرّكها القصد والرّغبة في التّأثير. فالانفعالات لم يعد يُنظر إليها على أنّها قوّة سلبيّة واندفاعات مفرطة تصدر عن ذلك الجزء الأدنى الموجود في النّفس والذي يشدّ الإنسان إلى كلّ ما هو حسّيّ وحيوانيّ. لتُقلّص من ثمّ قدرة العقل على التّفكير وتتسبّب في اختلال التّوازن العضويّ. بل الانفعالات وفق هذه التّصوّرات الجديدة ظاهرة تخضع للمراقبة

والسّيطرة ويتسنّى للإنسان تطويعها وتوجيهها الوجهة التي تخدم مقاصده على النّحو الذي يجعلها أداة إقناع وتأثير"[٣١].

وما من شكّ في أنّ إحلال الأثر الانفعاليّ الذي ينشد المتكلّم إحداثه محلّ ما يشعر به وما يعبّر عنه والدّعوة إلى مراعاة السّياق لمعرفة ذلك الأثر الانفعاليّ أمور من شأنها أن تعين الباحث على دراسة الانفعالات في الخطاب. وهي غاية ستسهم في تحقيقها أعمال أخرى لاحقة من أبرزها مجموعة من المقالات أنجزها الباحث الفرنسيّ «كريستيان بلانتان» (CH. PLANTIN)[٣٢]، وفيها أفاد من الخطابة القديمة إفادته من أعمال كثيرة معاصرة تنتمي إلى حقول مختلفة كالتّداوليّة، وتحليل الخطاب، وعلم النّفس. وإذا كانت القضايا التي أثارها «بلانتان» كثيرة فإنّ الغاية التي جرت إليها تلك المقالات هي الكشف عن الكيفيّة التي تُبنى بها الانفعالات في الخطاب واقتراح جهاز مفاهيميّ يمكّن الباحث من تحليل الخطابات التي يكون مدار الاحتجاج فيها على انفعال معيّن.

٣ ـ من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف

يشير «بلانتان» إلى أنّ الخطاب الحجاجيّ (Le discours argumentatif) في مشهور التّعريفات يقوم على الاحتجاج لقضيّة معيّنة أو اعتقاد ما أو فعل من الأفعال. فمدار الأمر إذن على شعور بواجب الاعتقاد (Devoir croire) أو شعور بواجبِ القيام بالفعل (Devoir faire) يسعى المحاجّ إلى إنشائهما بوسائل لغويّة وإسنادهما بحجج تُمَكّن لهما وتغري بتبنّيهما. فالتّنازع ههنا يكون على فكرة يحاول المتكلّم حمل المخاطَب على اعتناقها أو على فعل يجتهد في دفعه إلى إتيانه، متوسّلاً في ذلك جملة من الحجج حتّى يضفي قدراً من المصداقيّة على ما جاء يحتجّ له ويدافع عنه. ومن أمثلة ذلك هذا الملفوظ: «زيد من الثّقات ولا يمكن أن يُدلي بشهادة زور».

فالاعتقاد في صدق ما يقوله زيد هو موضوع التّنازع. وقد جاء هذا الملفوظ ردّا على مَنْ يطعن في شهادة زيد ويعتقد في أنّه يكذب، وحملاً للمخاطَب على أن يصدّق زيداً في ما يقول ويعتبر شهادته شهادة حقّ. فنحن إزاء شعور بواجبِ الاعتقاد في صدق شهادة أدلى بها زيد يحاول صاحب الملفوظ حمل مخاطَبه على تبنّيه مستنداً في ذلك إلى حجّة (زيد من الثّقات) كانت بمثابة المقدّمة التي تُسْلِم إلى نتائج.

أمّا قول القائل: «الطّقس جميل، فهيّا بنا إلى الشّاطئ» فموضوع التّنازع فيه بين أطراف الخطاب من جنس الأفعال (الذّهاب إلى الشّاطئ) والحجّة التي اعتمدها صاحب الملفوظ كي يحمل مخاطَبه على إتيان هذا الفعل هي جمال الطّقس. وغير بعيد عن هذا ذاك التّعريف العامّ الذي ساقه «بلانتان» في شأن الحجاج قائلاً: "الحجاج هو العمليّة التي من خلالها يسعى المتكلم إلى تغيير نظام المعتقدات والتّصوّرات لدى مخاطَبه بواسطة الوسائل اللّغويّة"[٣٣].

والحقّ أنّ «بلانتان» لم ينتقض على هذه التّعريفات العامّة والشّائعة، بل انطلق منها وقام بتوسعتها منبّهاً إلى أنّ المتكلم مثلما يحتجّ لأفكاره التي يؤمن بها وأفعاله التي يأتيها يحتجّ لانفعالاته وعواطفه ويصطنع الحجج ويلتمس البراهين كي يحمل مخاطَبه على أن يدخل في حالة انفعاليّة معيّنة كأن يغضب أو يحزن أو يشعر بنخوة وافتخار. وراء ذلك تصوّر يرى أنّ الانفعالات في جزء كبير منها من أمر اللّغة والثّقافة، وأنّ ما يعتري الإنسان منها لا يكون دائماً محلّ إجماع وأنّ التّنازع حولها يقتضي من الإنسان أحياناً أن يحتجّ لها ويدعّمها بالحجج حتّى يجد مَنْ يُوافقه عليها ويُشركه فيها.

فمن الأمثلة التي يتّضح من خلالها أنّ مشروعيّة الانفعال يمكن أن تكون موضوع تنازع واختلاف قول القائل: «ما كان لك أن تغضب هذا الغضب». أمّا استناد الانفعال إلى حجّة حتّى

يكون مبرّراً ومشروعاً فيتجلّى من خلال هذا المثال: «أنا غاضب لأنّ في كلامك ما يطعن في شخصي» والتّنازع حول الانفعالات يتجلّى بوضوح في هذه العيّنة:

زيد: – تمثّل سلسلة الفنادق المبنيّة على طول الشّاطئ معلماً منيفاً في الجهة لا يُضاهيه بناء آخر. لذلك أنا فخور بها.

عمرو: – حين أفكّر في حجم الأموال التي أنفقت في بناء تلك الفنادق وأستحضر فقراء الجهة وما يعانونه من خصاصة ينتابني شعور بالخزي.

فكلّ من زيد وعمرو يحتجّ لانفعال معيّن، وكلّ منهما يحاول تبرير انفعاله استناداً إلى حجج تمكّن لذلك الانفعال وتوفّر له سنداً حتّى يكتسب قدراً من المعقوليّة والمشروعيّة. فالانفعال ههنا نتيجة وليست حجّة تبرّر واقعاً معيّناً كما هو الأمر في هذا المثال:

«أنا ساخط، إذن أنا أشارك في المظاهرة».

فالفرق واضح بين حجاج ينهض على الانفعال ويستنفر فيه المتكلّم العواطف حجّةً يبرّر بها القضيّة التي يريد أن ينتصر لها وحجاج تكون فيه الانفعالات هي الغاية التي تجري إليها العمليّة الحجاجيّة، وهي النّتيجة التي يُجرّد المتكلّم لأجلها جملة من الحجج والمقدّمات تُفضي إليها وتبرّرها. فعلى استخلاص هذه النّتيجة / الانفعال ينصبّ جهد المحلّل، محاولاً في ذلك أن يقف على المسار الذي تتشكّل بمقتضاه الانفعالات داخل الخطاب، وراء ذلك تصوّر يعتبر الحجاج بمختلف أنواعه عمليّة لا تتحقّق إلاّ بوسائل لغويّة وطرائق خطابيّة وأنّه لا يكفي في حالة الاحتجاج للعواطف أن يختلف اثنان حول انفعال ما حتّى نكون إزاء خطاب حجاجيّ. فدون ذلك شرط آخر يتمثّل في سعي المتكلّم إلى بناء ذلك الانفعال باللغة وتدعيمه بجملة من الطرائق الخطابيّة على النّحو الذي يمكّن من إبلاغه والتّعبير عنه وإخراجه في صورة جذّابة ومؤثّرة. فبفضل ذلك يحصّن المتكلّم انفعاله ويُكسبه قدرة على المواجهة والصّمود، ويحول من ثمّ دون دحضه بانفعال ضديد[٣٤]. وبهذا نفهم قول «بلانتان»: "هناك احتجاج للانفعالات عندما يقوم الخطاب بتبرير شعور مّا"[٣٥].

ومثلما توجد في الملفوظ علامات وقرائن تحدّد وجهته الحجاجيّة وتساعد على الظّفر بالقوّة الحجاجيّة المضمّنة فيه يكون الخطاب المحتجّ للانفعالات موجّهاً نحو التّعبير عن عاطفة معيّنة تعبيراً مباشراً عندما يحتوي الخطاب على ملفوظات الانفعال (Les énoncés d'émotion) وغير مباشر حين يتعلّق الأمر بمواضع الانفعال (Topiques des émotions).

أ. ملفوظات الانفعال

يستعير «بلانتان» هذا التصوّر من اللّسانيّين الذين اهتمّوا بمعجم الانفعالات وانطلقوا في ذلك من رصد الأفعال المعبّرة عن الانفعالات على خلاف علماء النّفس الذين أبدوا عناية واضحة بالأسماء. ومن الطّبيعيّ أن يفضي التّوجّه اللّسانيّ المذكور والمتجسّد في النّظريّة التّحويليّة ونظريّة المعجم – النّحو إلى الاهتمام بالتّراكيب باعتبارها الإطار الذي يحتضن أفعال الانفعالات (Les verbes d'émotions) ومن ثمّ إلى اعتماد ملفوظات الانفعال متصوّراً أساسيًا في دراستهم تلك.

وملفوظ الانفعال هو ملفوظ يقوم على إسناد لفظ من ألفاظ الانفعال(Termes d'émotion) إلى موضوع نفسيّ (Lieu psychologique) «زَيْدٌ حَزِينٌ». فـ«زَيْدٌ» هو الموضع النّفسيّ و«حزين» هو لفظ الانفعال المسند إلى «زيد». وليس المقصود بالإسناد هنا الإسناد النّحويّ، وإنّما هو ضرب من العلاقة التي تقرن بين شعور ما وذاتٍ معيّنة لا تحتلّ بالضّرورة موضع المسند إليه في الجملة:

- زيد يكره المال
- المال يُقرف زيداً

فزيد هو الموضع النّفسيّ في المثالين ، ولكنّ وظيفته النّحويّة في الجملة الأولى (مسند إليه: مبتدأ) غير وظيفته في الجملة الثّانية (مفعول به). وتحديد فواعل النّص (Les acteurs) عمليّة من شأنها أن تساعد الدّارس على تعيين المواضع النّفسيّة. باعتبار أنّ كلّ فاعل هو موضع نفسيّ محتمل إذا وَرَدَ في أوّل النّصّ غير مقترن بلفظ من ألفاظ الانفعال. فذلك لا يمنع من أن تُسند إليه في مواضع لاحقة من النّصّ عدد من ألفاظ الانفعال وتنشأ من ثمّ ملفوظات الانفعال. ومن أمثلة ذلك ما ورد في مطلع الفصل الرّابع من **الأيّام**: "كان جالساً إلى العشاء بين إخوته وأبيه. وكانت أمّه كعادتها تشرف على حفلة الطّعام تُرشد الخادم وترشد أخواته اللائي كنّ يشاركن الخادم في القيام بما يحتاج إليه الطّاعمون"(٣٦).

فكلّ من الصّبيّ المشار إليه بضمير مستتر تقديره «هو» (كان Ø) والإخوة والأب والأمّ والخادم والأخوات فواعل نصّيّة ومواضع نفسيّة محتملة عدد منها سيتحوّل في مقاطع لاحقة إلى مواضع نفسيّة حقيقيّة وذلك على إثر فعلة الصّبيّ المتمثّلة في أخذه اللّقمة بكلتا يديه.

"فأمّا إخوته فأغرقوا في الضّحك. وأمّا أمّه فأجهشت بالبكاء. وأمّا أبوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللّقمة يا بنيّ.. وأمّا هو فلم يعرفْ كيف قضى ليلته"(٣٧).

ومن الطّبيعيّ أن تأتي الكائنات البشريّة في مقدّمة المواضع النّفسيّة المحتملة تليها الحيوانات. وهذا ما يظهر في ذلك الحزن الذي انتاب الخيول العربيّة عندما جلبت إلى ألمانيا منفى السّلطان خزعل فلم تتحمّل مرارة الغربة ولفح الرّياح الباردة: "كانت الخيول في هذا الشّتاء ضعيفة وحزينة [...] وعيونها مليئة بالحزن والعذاب"(٣٨). ولا يمكن لغير الكائن الحيّ أن يمثّل موضعاً نفسيًا حتّى وإن اقترنت به ألفاظ الانفعال: «حلم مفزع» فالحلم في هذا المثال ليس موضعاً نفسيًا. بل هو مصدر ذلك الفزع. وإسناد ألفاظ الانفعال إلى غير الحيّ قد يكون نتيجة تشخيصه كقولنا: «غضب البحر» و«تجهّم وجه الطّبيعة».

وتعيين المواضع النّفسيّة لا يكون دائماً عن طريق أسماء الأعلام. فإلى ذلك نجد اسم الجنس والضّمائر وأسماء الإشارة والمركّب النّعتيّ الذي يكون منعوته اسماً موصولاً (حزن الذي سقط في الامتحان). أمّا في الحالات التي يحضر فيها لفظ الانفعال ويغيب في المقابل ذكر موضع نفسيّ بعينه فإنّ المتلفّظ هو الموضع النّفسيّ ومن أمثلة ذلك: «تُرتكب في فلسطين مجازر مرعبة» / «أسًى مُوجعٌ أن يموت الصّغار».

فالمتلفّظ هو موضع الشّعور بالرّعب في المثال الأوّل. وهو موضع الشّعور بالأسى في المثال الثّاني. وهو أيضاً موضع الشّعور بالقرف في هذا المثال: «زيد شخص مقرف».

وقد يحتوي الملفوظ الواحد على موضعين نفسيّين كقولنا:

«لم يأبه زيد بهذا الخبر السّعيد» فالخبر في هذا المثال ولّد شعورين مختلفين هما الفرح لدى المتلفّظ واللامبالاة لدى زيد.

ولا يخلو تعيين ألفاظ الانفعال المسندة إلى المواضع النّفسيّة من مصاعب مردّها إلى غزارة معجم الانفعال وعدم وجود مقاييس دقيقة تُمكّن الباحث من الإحاطة به. فالدّلالة على الانفعالات لا يستأثر بها قسم من الكلام دون سواه (حزن زيد / زيدٌ حزين / استبدّ الحزنُ بزيد) ولا تتمّ دائماً بطريقة مباشرة واضحة (خاف زيد / ارتعدت فرائص زيد / خفق قلب زيد) ولا تنكشف في بعض الحالات إلاّ بربط ملفوظ الانفعال بسياقه ومعرفة ما يتوسّل به المتكلّمون داخل هذه اللّغة أو تلك من طرائق يعبّرون بها عن انفعالاتهم وتكون مفهومة من أهل اللّغة بينما تستغلق على غيرهم لأنّها من العبارات المتكلّسة والأقوال الجاهزة.

وكثيراً ما يتمّ التّعبير عن الانفعال بذكر ما ينجم عنه من آثار نفسيّة وفسيولوجيّة وسلوكيّة، فتقوم تلك الآثار مقام ألفاظ الانفعال. لأنّها قرائن دالة على الحالة الانفعاليّة يمكن اعتمادها في

تحديد ملفوظات الانفعال. فقد لا نجد لفظاً من الألفاظ التي تعيّن الخوف باسمه، ولكنّ ذلك لا يحول دون بناء هذا الانفعال الذي يمكن أن نقرأه في نظرات الشّخصيّة أو حركتها أو من خلال قرائن أخرى كثيرة:

«انعقد لسانه» / «اصطكّت أسنانه» / «جفّ ريقه» / «خفق قلبه بقوّة» / «خارت قواه» / «اقشعرّ جلده» / «تصبّب العرق من جبينه» / «اصفرّ وجهه» / «شلّت حركته».

ولا شكّ في أنّ للسّياق دوراً حاسماً في الكشف عمّا إذا كانت مثل هذه القرائن تدلّ على الخوف أو عل انفعال آخر أو على ظاهرة أخرى لا تقع في دائرة الانفعال. فاصطكاك الأسنان وقشعريرة الجلد وشلل الحركة علامات تدلّ في سياق على الشّعور بالخوف. وفي سياق آخر على ما يفعله البرد الشّديد في الإنسان، وكذلك القوى الخائرة والعرق المتصبّب على الجبين المصفرّ وجفاف الرّيق قد تكون من آثار الحمّى على المريض. وقد تُستخدم ألفاظ انفعال مسندة إلى موقع نفسيّ ودالّة على الشّعور بالخوف:

"قال الشّيخ في هدوء وسخرية: وقد زعمت أنّك ما زلت تحفظ القرآن فاقرأ سورة يس. ففتح الله عليه بالآيات الأولى من هذه السّورة ولكنّ لسانه لم يلبث أن انعقد وريقه لم يلبث أن جفّ وأخذته رعدة منكرة تصبّب على أثرها في وجهه عرق بارد"(٣٩).

فنحن في هذا المثال إزاء ألفاظ دالّة على الخوف، لأنّ الأمر متعلّق بصبيّ يمتحنه والده في محفوظه القرآنيّ فيخشى أن يفتضح أمره ويكتشف والده أنّه كان يقضي أيّامه في الكتّاب في اللّعب والمرح لا في حفظ القرآن. وقد تكون القرائن الدّالّة على الانفعال أفعالاً وحركات تأتيها الشّخصيّة وتقترن بانفعال معيّن وتكون من المتعارف عليه بين أفراد الجماعة، ومثل ذلك طأطأة الرّأس وتنكيسه دلالة على الشّعور بالخزي أو الخجل أو بهما معاً. وهذا ما شعر به الصّبيّ حين أخفق في استحضار محفوظه من القرآن.

"خرج صاحبنا من المنظرة منكّس الرّأس مضطرباً يتعثّر".

وقد يتأدّى الشّعور بالعار والخزي بحركات أخرى من قبيل تفادي النّظر في عيون الآخرين وتجنّب المواجهة:

[وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًا وَهُوَ كَظِيمٌ {١٦/٥٨} يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاء مَا يَحْكُمُونَ {١٦/٥٩}]

فشعور مَنْ أنجب أنثى بالعار تمّ التّعبير عنه بذكر أثره الفسيولوجيّ المتمثّل في اسوداد الوجه وبالإشارة إلى فعل أتته الشّخصيّة تمثّل في تجنّب الاحتكاك بالنّاس.

ب. مواضع الانفعال

يتعلّق الأمر ههنا بملفوظات لا تحتوي على لفظ من ألفاظ الانفعال ولا على تعبير يمكن أن نستشفّ منه انفعالاً معيّناً وتقدر رغم ذلك على أن تثير الانفعال. فتلك الملفوظات لا تعيّن الانفعالات بأسمائها ولا تشير إليها بما ينجم عنها من آثار نفسيّة وفسيولوجيّة، بل نحن إزاء ضرب من التّوجيه الانفعاليّ مداره على وجود سمات انفعاليّة (Pathèmes) بها يتّجه الملفوظ نحو التّعبير عن انفعال ما وبفضلها يغدو حجّة تبرّر ذلك الانفعال(٤٠).

وقد وجد «بلانتان» في الخطابة القديمة وتحديداً في ما يعرف بالمواضع (Topiques) مجموعة من المبادئ تحكم ذلك التّوجيه الانفعاليّ وتمكّن الباحث من إعادة تشكيل العواطف داخل الخطاب، "فالمواضع مجموعة من القواعد تحكم إنتاج الحجج"(٤١). وهي في معناها العامّ أداة يستعين بها الإنسان في جمع المعلومات ومعالجتها وتناول الأحداث ومقارنتها لغايات سرديّة ووصفيّة وحجاجيّة(٤٢). فدورها شبيه بدور المقولات (Catégories)، ذلك أنّ "الإنسان يكتسب المعرفة وينظّمها بواسطة المقولة ويفهم العالم والنّاس والأفكار بواسطتها [...] فبدونها يكون المحيط

وكذلك الأفكار وضروب السّلوك مبعثرة وفوضويّة. وبدونها لا تستطيع الذّاكرة أن تحتفظ بشيء...»[٤٣].

وليست المواضع التي يستند إليها «بلانتان» في إعادة بناء الانفعالات التي تتّصل بمجال بعينه من قبيل موضع المداولات السّياسيّة وموضع الشّيخ المتصابي وموضع الرّبيع بل مقصوده منها ما كان موغلاً في العموم والتّجريد، وهو ما يعبّر عنه بالشّكل الآتي: «مَنْ فعل ماذا، متى، وأين، وكيف، ولماذا...». فإثارة مثل هذه الأسئلة من شأنها أن تعيننا على استخراج سمات الملفوظ الحجاجيّة، ومن ثمّ على معرفة العناصر التي توجّهه نحو انفعال بعينه[٤٤].

- **ماذا (الحدث):** مدار هذا السّؤال على طبيعة الموضوع الذي يطرقه المتكلّم وعلى الحدث الذي يمثّل مادّة خاماً تحمل في حدّ ذاتها شحنة عاطفيّة. فإذا كانت جملة من المعاني والأغراض تتجرّد من كلّ حمل عاطفيّ ولا تكتسب قبل تشكّلها في الخطاب قدرة على تحريك الانفعالات، فإنّ منها ما إذا طرق السّمع أثار في النّفس أحزاناً وأشجاناً. ومنها ما يبعث على البهجة والمسرّة. فليس دوران الحديث على الكوارث والحروب كدورانه على أنواع الأطعمة. وليست الانفعالات التي تثيرها فينا مواضيع الشّيب والزّمان من صنو ما يُحرّكه فينا ذكر الطّفولة ومراتع الصّبا.

فاختيار الموضوعات واصطفاء الأحداث يمثّلان خطوة أولى في توجيه الخطاب نحو انفعال معيّن. والحقّ أنّ إفادة «بلانتان» من الخطابة واضحة. فهذا الموضع انبنى على تلك القاعدة الخطابيّة التي تدعو الخطيب إلى أن يصف أشياء مثيرة ويستحضر أحداثاً تقدر على تحريك سواكن الجمهور وتهييج عواطفهم متى لم تسعفه الشّواهد ولم تكن في حوزته أشياء مثيرة يلوّح بها ويعرضها على جمهور من قبيل قميص القتيل الملطّخ بالدّم ودمية الطّفلة المغتصبة والخنجر الذي طعن به القتيل.

وتولّد الانفعالات من طبيعة المواضيع لا يخلو من نسبيّة مردّها إلى ارتباط الانفعال بقيم الأفراد ومصالحهم. فموت شخص ما لا يولّد حزناً إلاّ لدى من تربطه بذلك الشّخص علاقة محبّة. أمّا أعداؤه وحسّاده فهم فرحون لموته. وليست الأمّهات كلّهنّ يحزنّ لموت أبنائهنّ إذ هناك حالات يختلط فيها الحزن بالشّعور بالافتخار. ومثل ذلك ما تشعر به الأمّ الفلسطينيّة التي يُنفّذ ابنها عمليّة استشهاديّة في تلّ أبيب. فيبلغها نبأ وفاته وموت عشرات الإسرائيليّين جرّاء تلك العمليّة. فالنّقمة على الإسرائيليّين والاعتقاد في أنّ قتلهم يشكّل دفاعاً مشروعاً عن النّفس بل جهاداً في سبيل الله وفي أنّ مَنْ يموت بسبب ذلك هو شهيد عند الله مآله الجنّة، وهو بطل في قومه، كلّ ذلك يفسّر ما تشعر به تلك الأمّ من حزن ممزوج بالافتخار.

- **مَنْ (الشّخص):** للشّخص دور في توجيه الخطاب وجهة انفعاليّة. فما يخلّفه موت الأطفال في النّفوس من أسًى وحزن كبيرين يختلف عمّا يكون لموت المسنّين الذين بلغوا أرذل العمر من وَقْع. وموت المدنيّين في الحروب أكثر إيلاما من موت الجنود المحاربين، وأكثر إيلاماً من هؤلاء وأولئك موت المسعفين الذين جاؤوا من دول أخرى يمدّون يد المساعدة ويُضمّدون جراح المصابين فأصابتهم قنابل العدوّ. وتوظيف نشرات الأخبار لهذه القاعدة يتجلّى أحسن ما يتجلّى في الإخبار عن ضحايا الحروب والكوارث. ومثل ذلك هذا النّبأ:

«أصاب القصف الإسرائيليّ اليوم عشرة أشخاص من بينهم ثلاثة أطفال لم يجاوزوا الخامسة».

والتّفاوت بين الأشخاص حاصل متى نظرنا إليهم منفعلين. ذلك أنّ الحدث الواحد لا يقع في النّفوس موقعاً واحداً. فالإعلان عن رصد جائزة ماليّة كبيرة في أحد البرامج التّلفزيّة له على الشّرائح الفقيرة والعاطلين عن العمل آثار انفعاليّة لا نجد لها مثيلاً لدى مَنْ كانوا من المتفرّجين أعياناً موسرين.

- **مثل ماذا (النّظائر)**: يعتبر «بلانتان» المقايسةَ والحَمْلَ على النّظائر من أمضى الأدوات البانية للانفعالات. فيكفي أن يعقد المتكلّم صلةً بين الموضوع الذي يطرقه وموضوع آخر اقترن في أذهان النّاس بشحنة عاطفيّة قويّة حتّى يصبح خطابه قادراً بدوره على بناء انفعال معيّن والاحتجاج له على نحو يغدو مبرّراً. ومن أمثلة ذلك ما يجري في الخطابات العربيّة المضادّة للعولمة من استحضار متكرّر لظاهرة الاستعمار. وذلك من خلال عمليّة مقايسة تصبح العولمة بمقتضاها ضرباً من الاستعمار الجديد وأداة تمكن الدّول القويّة من بسط نفوذها على الدّول الضّعيفة. وهو ما يسهم في وَسْم تلك الخطابات انفعاليّا. ذلك أنّ الاستعمار حدث مشحون بالعاطفة مثير للكره والسّخط لأنّه يقترن في ذهن العربيّ بالاضطهاد والاستبداد والقهر.
فتنافر الخطابات الدّائرة على العولمة وتباين المواقف تجاهها يحرّكهما شعوران متناقضان إزاء العولمة هما: الحب والانبهار من جهة، والكره والسّخط من جهة أخرى. لذلك يسعى كلّ فريق إلى تبرير انفعاله. فالخطاب المبشّر بالعولمة والدّاعي إلى الانخراط فيها هو خطاب موجّه نحو التّعبير عمّا يكنّه أصحابه لهذه الظّاهرة من إعجاب وانبهار. بينما يسعى الخطاب النّاهض للعولمة إلى دحض ذلك الشّعور وبناء خطاب يتّجه نحو التّعبير عن عاطفة الكره. ويكون فيه التّشبيه الذي يقرن العولمة بالاستعمار حجّة تبرّر ذلك الانفعال. وتقدر من ثمّ على تأليب النّاس على العولمة حتّى يكونوا من الكارهين لها والسّاخطين عليها.
- **أين ومتى؟ (الإطاران المكانيّ والزّمانيّ)**: ليست الأمكنة والأزمنة في سائر الحالات أطر مجرّدة تقع الإشارة إليها لأنّها من لوازم الفعل ومتمّماته. بل المكان والزّمان في كثير من الأحيان يسهمان في توجيه الخطاب انفعاليّا لما يمكن أن يقترن بهما من شحن عاطفيّة. فالفرق واضح بين قولنا:
«قضى زيد نحبه»
وقولنا:
«قضى زيدٌ نحبه ليلة زفافه»
ودور المكان في بناء العواطف يبرز بوضوح في حرص وسائل الإعلام على ذكر الأمكنة التي جدّت فيها الأحداث ذكراً لا يراد منه في كلّ الأحوال الأمانة في النّقل وإحاطة القارئ أو السّامع بجزئيّات الخبر وتفاصيله بقدر ما يقصد منه إثارة انفعال. مّا يكون بمثابة النّتيجة التي تقود إليها تلك الصّيغة الوارد عليها الخبر. فلا شكّ في أنّ ما يتولّد في النّفس من مشاعر النّقمة والسّخط على مرتكبي الفعل لا يكون على الدّرجة نفسها حين يقدّم الخبر في هذه الصّيغة:
«حدث انفجار في مدينة الرّمادي خلّف سبعين قتيلاً»
وحين يَرد على هذا النّحو:
«حدث انفجار في الجامع الكبير بمدينة الرّمادي خلّف سبعين قتيلاً».
فالتّنصيص على ذكر الجامع في الصّيغة الثّانية للخبر له وزن كبير في وسم الخطاب انفعاليّا وفي الاحتجاج لمشاعر النّقمة والغضب على القائمين بفعل التّفجير. وعلّة ذلك أنّ الجوامع عند المسلمين من الأمكنة المقدّسة التي تنعت ببيوت الله وأنّ الذين يؤمّونها إمّا من المصلّين الذين جاؤوا لأداء الصّلاة وتقوية الإيمان. وإما من الذين روّعتهم الحرب فاعتصموا بالجوامع بحثاً عن الأمان. لذلك فإنّ فعل التّفجير يغدو جريمة في حقّ الله وفي حقّ عباده الباحثين عن النّجاة في الدّنيا والآخرة. ويصبح الخبر جرّاء ذلك حجّة تبرّر السّخط على «المقاومة»: «عندما أسمع بأنّ بعض عناصر "المقاومة" تستهدف المصلّين في الجوامع لا أملك إلاّ أن أشعر بالنّقمة عليهم».
- **كم؟ (الكمّيّة / الحدّة)**: من العوامل التي تكيّف حجم الانفعال ودرجته عدد الأشخاص المعنيّين بالحدث. فالحادث التي تزهق فيه عشرات الأرواح أكثر ترويعاً من الحادث الذي يخلّف قتيلاً

واحداً. والأمّ التي تفقد في الحرب أبناءها الخمسة مثيرة للشّفقة أكثر ممّن فقدت ابناً واحداً. أمّا إذا ارتفع عدد المصابين إلى الملايين فالهزّة النّفسيّة أشدّ والأثر الانفعاليّ أعمق. وهذا ما يظهر من خلال هذه العيّنة: «نقلت اليونيسيف أنّ ثلاثة ملايين ونصف مليون عراقيّ — بينهم مليون وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقلّ أعمارهم عن خمس عشرة سنة ومئتان وثلاثون ألف امرأة حامل أو مرضعة – يواجهون خطر سوء التّغذية الذي قد يؤدّي إلى الوفاة بسبب العقوبات [الاقتصاديّة]».

- **ماذا (السّبب)**: يتعلّق هذا السّؤال بالأسباب التي تولّد الحدث وبالفواعل القائمة به أي بالجهة المسؤولة عن وقوعه. فالانفعالات المتولّدة من ذلك الحدث تتغيّر بتغيّر الفواعل والعوامل المتسبّبة في حدوثه. فانقلاب الشّاحنة وموت السّائق بسبب السّكر يجعلنا نغضب على هذا السّائق بينما انقلاب الشّاحنة وموت السّائق بنار العدوّ يخلّف في أنفسنا شعوراً بالألم والأسى. فالسّائق في المثال الأوّل أجرم في حقّ ذاته. لأنّه ألقى بيده إلى التّهلكة. وهو في المثال الثّاني شهيد والجريمة ملقاة على عاتق الجنديّ الذي أطلق عليه النّار.

على هذا النّحو تشكّل ملفوظات الانفعال ومواضع الانفعال سبيلين مختلفين في إدراك الانفعالات داخل الخطاب. فاستخلاص هذا المستوى من الخطاب يتمّ في الحالة الأولى استناداً إلى الآثار النّاجمة عن الانفعال والقرائن الدّالّة عليه. ويكون في الحالة الثّانية باعتماد الأسباب الموجبة له. فتلك المواضع بمثابة الجزئيّات التي نستخلص منها ما هو كلّيّ (الانفعال) بموجب فعل استقرائيّ (Induction). أو هي مقدّمات تفضي بنا إلى نتيجة استناداً إلى رابط منطقيّ يصل بينهما. فالانفعال ههنا مستنبط (Émotion inférée) دون أن يعني ذلك أنّ إنشاء الانفعالات داخل الخطاب يتبع بالضّرورة مساراً منطقيّا. فلسنا إزاء أبنية منطقيّة صارمة حتّى يكون الاستنباط آليّا بل إنّ إنتاج الانفعالات فعل أحقّ أن ننعته بالبناء الخطابيّ — الحجاجيّ (Construction rhétorico-argumentative). لذلك يُعرض «بلانتان» عن استخدام مصطلح الأسباب (Causes) ويجري محلّها مصطلح «حجج الانفعال» (Raisons des émotions) لأنّ مدار الأمر عنده على بناء حجاجيّ للانفعالات تكون فيه الملفوظات بمثابة الحجج التي يؤتى بها ويعوّل عليها لتبرير انفعال بعينه.

II. البناء الحجاجيّ للانفعالات: المقال السّياسيّ أنموذجاً

جريمة بحقّ الإنسانيّة
تدمير مجلس الأمن للعراق مستمرّ منذ ١٩٩١
محور الشّرّ والبعدُ عن الدّيبلوماسيّة

أعلنت الإدارةُ الأمريكيّةُ مؤخّراً أنّ «محور الشّرّ» يتألّف من كوريا الشّماليّة وإيران والعراق. وسمحتْ هجماتُ ١١ أيلول (سبتمبر) لذلك الإعلان وللتّهديدات الأمريكيّة الموجّهة إلى قوى «الشّرّ» (وإلى مَنْ يساندها) بأن يُعمَّم بقوّةٍ وبزخمٍ إعلاميّ وسياسيّ لافت. وتهدّد الإدارةُ الأمريكيّة اليومَ بضرب العراق بوجه خاصّ. وتُضفي على تهديداتها عنواناً ذا عبارات ميثولوجيّة وثيولوجيّة بعيدةٍ عن السّياسة والدّبلوماسيّة: فالعراقُ بالنّسبة إلى الإدارة الأمريكيّة يمثّل «الشّرّ». وعبارة «الله أكبر» التي أضافها صدّام حسين على العلم لتدلّ على إسلاميّة العراق قد تساعد الإدارة الأمريكيّة على التّأكيد للأمريكيّين وللعالَم أنّ العراق المسْلم يجب أن يدمَّر كما دُمِّرت أفغانستانُ الإسلاميّة. ذلك أنّ الإسلام والمسلمين. من وجهة نظر الأمريكيّين. أمران مترابطان. بل مسؤولان عن دمار ١١ أيلول. وهذا يعطي «مصداقيّة» أمريكيّةً (وغربيّة إلى حدٍ ما) لخطة تجويع العراقيّين التي بدأتْ منذ مطلع التّسعينيّات وما زالت مستمرّة حتّى اليوم. وتنفذ تحت مظلّة مجلس الأمن التّابع للأمم المتّحدة.

خلال الخمسين سنة الأولى من وجود منظّمة الأمم المتّحدة قام مجلس الأمن، بناءً على الفصل السّابع من ميثاق المنظّمة، وفي عشر مناسبات مختلفة، بفرض عقوبات اقتصاديّة متفاوتة القسوة ضدّ عدد من البلدان. ولعلّ أشدّ تلك العقوبات هو ما فُرض على العراق. لا بل إنّ العقوبات التي فُرضت على هذا البلد منذ عام ١٩٩١ تبدو وكأنّها تهدف - أكثر من أيّة تجربة سابقة في هذا المجال - إلى تدمير البنى التّحتيّة البشريّة والمادّيّة في هذا البلد.

في النّصّ التّالي سأقدّم بعض النّقاط التي تدلّ على حقيقة الهدف من عقوبات مجلس الأمن على العراق.

السّبب الحقيقيّ للعقوبات ولإدراج العراق في محور الشّرّ

تبنّت الأمم المتّحدة مشروع عقوباتها المتكامل والإلزاميّ ضدّ العراق وفقاً للفصل السّابع من ميثاقها، وكردّ مزعوم على الاجتياح العراقيّ للكويت في الأوّل من آب (أغسطس) من العام١٩٩٠. وفي السّادس من ذلك الشّهر أصدر مجلس الأمن قراره رقم٦٦١ الذي يَمْنع استيرادَ السّلع من العراق وتصديرَها إليه، وجَمّد ودائعَ الحكومة العراقيّة والمواطنين العراقيّين في الخارج، كما أوقف كلّ العقود التّجاريّة الجارية مع العراقيّين والمؤسّسات العراقيّة. ونصّ القرارُ نفسُه على إنشاء لجنة عقوبات تضمّ ممثّلين عن الدّول الأعضاء في المجلس، وهدفُها الإشرافُ على تطبيق العقوبات بشكل كامل وصارم. وسرعان ما تمّ تعديلُ برنامج العقوبات وتوسيعه: ففي القرار ٦٦٦ أُوكل مجلسُ الأمن إلى لجنة العقوبات مهمّةَ تحديد ما يمثّل «الظّروفَ الإنسانيّةَ» ضمن موادّ القرار ٦٦١ لتقليص فرص «التّهرّب» من تنفيذ العقوبات. وأمر مجلسُ الأمن بموجب القرار ١٩٩٠/٦٦٦ أن يتمّ شحنُ الأدوية والموادّ الغذائيّة إلى العراق تحت إشراف المؤسّسات الإنسانيّة الدّوليّة بدلاً من المؤسّسات التّابعة للحكومة العراقيّة. ولتنفيذ الحظر التّجاريّ بشكل كامل، أَمَرَ مجلسُ الأمن الدّولَ باعتراض سفن الشّحن الدّاخلة إلى العراق والخارجة منه، وتفتيش حمولة السّفن المشتبه بأنّها تمارس التّجارة مع هذا البلد. ومَنَع مجلسُ الأمن أيضاً حركةَ الطّيران من العراق وإليه، وطَلَبَ إلى الدّول الأعضاء منعَ الطّائرات العراقيّة من ممارسة حقّها في المغادرة (قرار ١٩٩٠/٦٧٠).

وقرّر مجلسُ الأمن، بعد أن ادّعى أنّ نظام العقوبات المفروض فشل في حصد النّتائج المطلوبة لإخراج القوّات العراقيّة من الكويت، منحَ الدّول الأعضاء حقّ استخدام كافة الوسائل لتحقيق ذلك الهدف بموجب القرار٦٨٧. فاعتدت على العراق جيوشُ دول «التّحالف» تحت امرة العمّ سام (وهي جيوش ما زالت منتشرةً في الخليج). وقامت بهجمات جوّيّة وبرّيّة وبحريّة ضدّ المنشآت العسكريّة والمدنيّة والاقتصاديّة العراقيّة، تبعها انسحابُ الجيش العراقيّ من الكويت. ومع ذلك، لم يَحُلْ خروجُ القوّات العراقيّة من الكويت دون استمرار العقوبات. فما هو الهدف الحقيقيّ للعقوبات المستمرّة على العراق حتّى هذا اليوم؟

على الرّغم من الانسحاب العراقيّ وتوقيع اتّفاق وقف إطلاق النّار، قرّر مجلسُ الأمن بموجب القرار ١٩٩١/٦٨٧ استمرارَ العقوبات على العراق. فبات واضحاً أنّ مطالبة مجلس الأمن بانسحاب الجيش العراقيّ من الكويت لم تكن سوى ذريعة لفرض هذه العقوبات وليست هدفا حقيقيّا لها. وقد تجلّى إصرار مجلس الأمن على تدمير العراق إثر الانسحاب من الكويت. كما تبيّن أنّ أعضاء مجلس الأمن الدّائمين كانوا (ولا يزالون) قلقين إزاء التّهديد الذي يشكّله العراقُ لإسرائيل، خصوصاً بعد انتهاء الحرب الإيرانيّة — العراقيّة. أكثر مما كانوا «قلقين» على الكويت ودول الخليج العربيّة. وللأسف فإنّ الكثير من الكويتيّين والخليجيّين لم يتنبّهوا إلى هذا الأمر.

ادّعى مجلس الأمن أنّ العقوبات على العراق تنتهي حين ينفذ العراقُ القرارَ ٦٨٧ الذي ينصّ على ضرورة تدمير العراق لأسلحة الدّمار الشّامل التي قيل أنّه يَمْلكها، وحين يَسْمح بمراقبةٍ دوليّةٍ لتنفيذ التزامه عدمَ معاودة إطلاق برامج التّسلّح النّوويّ — الكيميائيّ والبيولوجيّ. وفي تشرين الأوّل (أكتوبر) ١٩٩٠ أقنعت الولاياتُ المتّحدة مجلسَ الأمن بإصدار القرار ٧٧٨ الذي يجمّد ما تبقّى من الحسابات المصرفيّة العراقيّة في الخارج، التي كان العراقُ يستخدمها لشراء الحاجات الإنسانيّة الملحّة[٥]. وفي الوقت عينه تمعن إسرائيل في تطوير برامج أسلحة الدّمار الشّامل لديها، وفي تطوير برامجها النّوويّة في صحراء النّقب، وتستمرّ في خرق قرارات مجلس الأمن من خلال

احتلالها المستمرّ لأجزاء من جنوب لبنان والجولان وغزّة والضّفّة الغربيّة، وتتلقّى مبالغ هائلة («مساعدات») لدعم مقوّماتها الاقتصاديّة والمؤسّساتيّة والخدماتيّة وتحديثها.

رفض العراق سياسةَ ازدواجيّة المعايير التي يطبّقها مجلسُ الأمن فرفض الرّضوخَ الكاملَ للقرار ٦٨٧، ولا سيّما الموادّ المتعلّقة بتدمير أسلحة الدّمار الشّامل التي (ربّما) يملكها. ومع استمرار الرّفض العراقيّ لا تزال نصوصُ الفصل السّابع من ميثاق هيئة الأمم المتّحدة قيد التّطبيق من دون تغيير جذريّ منذ عام ١٩٩٠.

ورغم العقوبات القاسية وسياسة التّجويع والقصف الأمريكيّ — البريطانيّ المتقطّع للعراق، ظلّت القيادة العراقيّة تهدّد إسرائيل وتنادي بزوال الاحتلال الإسرائيليّ عن الأراضي العربيّة (كما تنصّ قراراتُ مجلس الأمن). بل راحت تؤسّس في بغداد —ثمّ تستعرض— جيشاً لتحرير القدس. وهذا هو السّبب الحقيقيّ لاعتبار العراق جزءاً من «محور الشّرّ»: فكلُّ مَنْ يعادي إسرائيلَ يُعتبر شرّيراً أو إرهابيّاً ضمن المعايير الأمريكيّة المعولمة. وليس صحيحاً أنّ الأمريكيّين والأوروبّيين حريصون على احترام حقوق الإنسان في العراق. فهناك أمثلة كثيرة عن أنظمة ارتكبتْ أبشعَ الجرائم بحقّ الإنسانيّة وحظيتْ بالدّعم الكامل الأمريكيّ (والأوروبّيّ أحياناً). ومنها إيرانُ زمنَ الشّاه وتركيا وإسرائيل وعددٌ كبيرٌ من دول أمريكا اللاتينيّة الرّأسماليّة الدّيكتاتوريّة القامعة للشّيوعيّين ولليسار عامّة.

العقوبات خرقٌ للسّيادة وجريمة ضدّ الإنسانيّة

تُلحق عقوباتُ الأمم المتّحدة الإلزاميّة ضدّ العراق أذى قاسياً بالشّعب العراقيّ. ويَعْلم مجلسُ الأمن ولجنةُ العقوبات التّابعة له معاناة الشّعب العراقيّ المعاقَب منذ أكثر من عشر سنوات والمحروم من العيش في كرامة وسلام. وتحت وطأة الضّغط الإنسانيّ، ومع العرض الأوّل للصّور الفظيعة لمستشفيات الأطفال في بغداد، طلب مجلسُ الأمن من لجنة العقوبات تخفيفاً شكليّاً لحدّة العقوبات على المدنيّين العراقيّين. وسَمَح لها بإدخال بعض الاستثناءات على الحظر الشّامل المفروض. وهكذا أَوْجَدَ مجلسُ الأمن مَخْرجاً يقضي بالسّماح للعراق بتصدير النّفط مقابل شراء الغذاء واللوازم الإنسانيّة الأخرى بموجب القرارين ٧٠٦ و٧١٢.

لكنّ مشروع «النّفط مقابل الغذاء» يَخْرق سيادةَ العراق لأنّه لا يَسْمح بحرّية تصرّف العراقيّين بأموالهم. فهو يُبقي السّيطرةَ الخارجيّةَ على الموارد العراقيّة. فيودع المبلغَ المخصّصَ لتزويد العراق بالأغذية والأدوية في حساب مصرفيّ في نيويورك بإشراف الأمم المتّحدة التي تديره. كما أنّه يخصّص مبلغاً كبيراً من أموال النّفط (التي كان يُفترض أن تكون مقابل الغذاء) للتّعويض عن ضحايا الاجتياح العراقيّ للكويت. كما يخصّص مبلغاً آخر لنفقات اللّجنة الخاصّة التّابعة للأمم المتّحدة والمشْرفة على نزع العراق لأسلحة الدّمار الشّامل. وهذا يعني أنّ الشّعب العراقيّ الجائع يضطرّ إلى دفع جزء من المبلغ المخصّص لغذائه إلى العائلات الكويتيّة الثّريّة، وإلى الخبراء العسكريّين الغربيّين ! كما أعلن الصّليب الأحمر الدّوليّ في ورقة كان قد قدّمها إلى الأمم المتّحدة عام ١٩٩١، وأعاد التّأكيدَ على محتواها عامَ ١٩٩٩، أنّه لا يُمْكن للمساعدات الإنسانيّة المرسلة إلى العراق — مهما كبر حجمها— أن تؤمّن الحاجات الأساسيّة لـ ٢٢ مليون عراقيّ[1].

أدّت العقوبات إلى تدهورٍ ملحوظ في الوضع الاقتصاديّ والاجتماعيّ والصّحّيّ للشّعب العراقيّ، وانهار الاقتصاد انهياراً شبه كامل. فقبيل الحظر، كان النّفط يشكّل ما نسبتُه خمسةً وتسعون في المئة من عائدات العراق التّجاريّة. أمّا الخدمات الطّبّيّة المميّزة وغيرها من الخدمات المتقدّمة فكانت تؤدّى من قبل رعايا أجانب. وتراجع الدّينار العراقيّ من ٦،٠ دولار أمريكيّ إلى ألف ومئتيْ دينار للدّولار الواحد في نيسان ١٩٩٥. وبلغتْ نسبةُ التّضخّم، استنادا إلى أسعار ذلك العام، ستّةَ آلاف في المئة[2].

---

1 ICRC, « *Iraq : A Decade of Sanctions* », www.icrc.org.

2 REUTHER, « a Sanction Against Iraq », in D. Cortright and G. A. Lopez (eds.), *Economic Sanctions: Panacea or Peace Building in a Post-Cold War World?* (Boulder: West view Press, 1995), p. 121-127.

طالت العقوبات شريحة الفقراء، بشكل قاس ومباشر، إذ ارتفعتْ أسعارُ بعض السّلع الأساسيّة كالخبز والفاكهة والخضار عدّة آلاف بالمئة على نحو ما أشارت أرقامُ برنامج الغذاء العالميّ. أمّا فئات المهنيّين والخبراء ففوجئوا بأجورهم تتآكل، واضطرّوا إلى بيع ممتلكاتهم الخاصّة والعائليّة للحصول على لقمة العيش[1]. وهبط مستوى المعيشة إلى حدّ أنّ قيمة الدّخل الشّهريّ تراجعتْ إلى ما يساوي دولارَيْن أمريكيّيْن. ولا يزال الوضع يزداد سوءاً منذ ١٩٩١[2]، وإن ظهرتْ بعضُ الانفراجات المحدودة هنا وهناك من جرّاء التّهريب.

وأنْتَج تدهورُ الاقتصاد العراقيّ ارتفاعاً مذهلاً في معدّلات الجريمة، ولا سيّما في المدن. كما أدّت العقوبات الاقتصاديّة على العراق إلى أزمات غذائيّة وصحّيّة وتربويّة. فقد أظهرت دراسة نشرتْها إحدى المجلات الأكاديميّة أنّ عقوبات الأمم المتّحدة سبّبت ارتفاعاً كبيراً في معدّل وفيات الأطفال في العراق منذ بدء الحصار[3]. وحذّرت المؤسّسات الدّوليّة، بما فيها الصّليبُ الأحمر الدّوليّ، من أنّ خمسين في المئة فقط من معامل تكرير مياه الشّفة ومعالجة المياه المبتذلة تعمل حتّى اليوم. وفي الإطار نفسه وجدت اليونيسيف أنّ ما لا يزيد عن خمس وعشرين مضخّة ما زالت تعمل من أصل مائة وخمس وثلاثين مضخّة للمياه المبتذلة في البصرة[4]. ونقل خبراءُ منظّمة الأغذية والزّراعة العالميّة (الفاو) أنّ العراق على مشارف مجاعة حقيقيّة في ظلّ الارتفاع الجنونيّ للأسعار، وشحّ المداخيل الخاصّة، وازدياد أعداد الفقراء. كما نقلت اليونيسيف أنّ ثلاثة ملايين ونصفَ مليون عراقيّ –بينهم مليونُ وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقلّ أعمارُهم عن خمس عشرة سنةً، ومئتان وثلاثون ألف امرأة حاملٍ أو مرضعة– يواجهون خطرَ سوء التّغذية الذي قد يؤدّي إلى الوفاة بسبب العقوبات. وذكرتْ منظّمةُ الصّحّة العالميّة وجودَ نقص في الأدوية والأجهزة الطّبّيّة والموادّ الغذائيّة وتكرير المياه والتّعقيم[5]. فما لا يزيد عن عُشْر حاجات العراق من الأدوية متوفّر للمرضى. وبعضُ العمليّات الجراحيّة الصّغيرة كانت تتمّ من دون بنج لعدم توفّره[6]. وذكر الصّليب الحمر الدّوليّ أنّ المستوصفات الطّبّيّة تَفتقر إلى أبسط الأدوات الطّبّيّة ووسائل التّعقيم، بل وإلى أوراق التّدوين أيضاً[7].

وأشارت الأمم المتّحدة نفسُها إلى أنّ ثلاثة وعشرين في المئة من الأطفال دون خمس سنوات يعانون سوءَ التّغذية، وأنّ إهمال أجهزة معالجة مياه الشّفة أدّى إلى تعطيل هذه الأجهزة وتسبّب بأمراض كثيرة –مصدرُها المياهُ– كالسّلّ والملاريا.

ودقّت مجموعاتُ بحثٍ طبّيّة بريطانيّةٌ وألمانيّةٌ، إضافةً إلى منظّمة الصّليب الأحمر الدّوليّ، ناقوسَ الخطر حول الأزمة الصّحّيّة في العراق. وفي ظلّ هذا التّدهور، تشير الأمم المتّحدة أيضاً إلى أنّ واحداً على خمسة طلاب يغادر المدرسة بسبب النّقص في المعدّات والتّجهيزات التّربويّة وبسبب الصّعوبات الماليّة.

الطّفل العراقيّ ضمن محور الشّرّ !

مارس عدد من الدّول الأوروبّيّة ضغوطاً لإنهاء العقوبات على العراق. لكنّ الهدف الأساسيّ لمعظم هذه الدّول كان الاستفادة من التّبادل التّجاريّ مع العراق، لا القلق على مصير الشّعب العراقيّ أو الحرص على حقوق الإنسان كما يدّعي بعضها.

وفي المقابل حرص الدّيبلوماسيّون الأمريكيّون على جعل أمر خرق العقوبات من جانب العراق مهمّةً شديدةَ الصّعوبة. فقد قال نائبُ ممثّل الولايات المتّحدة لدى الأمم المتّحدة في إحدى كلماته: "لقد صمّمنا نظامَ العقوبات هذا على قياس غشّاش [المقصود الرّئيس صدّام حسين]: فنحن نعرفه

1 ICRC, op cit.
2 المصدر السّابق.
3 ASCHERIO et al , « Effect of the Gulf War on Infant and Child Mortality in Iraq », *New England Journal of Medicine*, September 24, 1992, p. 631
4 ICRC, op cit.
5 Clark, « Sanctions on Iraq Toll on Children », *NY Times*, January 21, 1991, p. 22 (letter to editor); Gibbs, "A Show of Strength: Clinton's Charge Sends Saddam into Retreat, but Taming Him is Another Matter", *Time*, October 24, 1994, p. 34; "Easing of Iraq Sanctions Urged", *Christian Century*, March I, 1995, p. 231.
6 « Down but Not Out », *Economic*, April 8, 1995.
7 ICRC, op. cit.

جيّداً[1]. لكنّهم لو كانوا فعلاً يَعْرفون صدّام حسين لعلموا أنّه لا هو شخصيًا، ولا كلُّ رجال السّلطة العراقيّين، يعانون العقوبات، فكلّ الرّسميين العراقيّين يتغذّون بشكل جيّد. والأرجح أنّ ما كان يقصده نائبُ ممثّل الولايات المتّحدة في مجلس الأمن هو أنّ الشّعب العراقيّ لن يتمكن من التّهرّب من حرب التّجويع التي يشنّها مجلسُ الأمن ضدّه. والمؤسف أنّ هذا الشّعب غيرُ قادر على ذلك حقا.

تدّعي بعضُ السّلطات الغربيّة أنّ معاناة الشّعب العراقيّ تَطْرح عائقاً حقيقيًا أمام تطبيق نظام عقوبات متكامل وفعّال. وتجزم تلك السّلطات أنّ النّظام العراقيّ يسعى عن قصد إلى تشديد العقوبات وأثرها على الضّعفاء ليبني علاقاتٍ عامّة هدفها خدمةُ حملته التي تستهدف شرعيّةَ هذه العقوبات.

غير أنّ دورَ الحكومة العراقيّة وواجِبَها، بغضّ النّظر عن سياسة النّظام العراقيّ، هما كدور وكواجب أيّ حكومة أخرى خاضعةٍ للظروف نفسها: أن تسعى وأن تنادي بصوت عال لإلغاء العقوبات على شعبها. فالأرقام والإحصائيّات تدلّ وبشكل واضح على إبادة للشّعب العراقيّ، وعلى تدمير بطيء للمدن والقرى العراقيّة من جرّاء عقوبات مجلس الأمن.

لا يجوز السّكوتُ عن أيّ مشروع إبادة يتعرّض له أيُّ شعب، أيًا تكن قيادتُه. وينبغي على دول الغرب التي تباهي بأخلاقيّاتها وإنسانيّتها الكفُّ عن استخدام مسألة حقوق الإنسان وسيلةً سياسيّةً تتميّز بازدواجيّة المعايير. فلا يجوز أن تَعتبر دولُ الغرب إبادةَ الشّعبَ العراقيّ مسألةً تدخُلُ في إطار مكافحة الإرهاب، ويعتبرها الرّئيس بوش حرباً على «الشّرّ» العراقيّ. في حين أنّ الحصيلة هي ملايينُ الأطفال العراقيّين الذين يموتون جوعاً ومرضاً في المستشفيات، وعشرات الفلسطينيّين الذين يُذْبَحون كلّ يوم على يد الجيش الإسرائيليّ والعصابات الصّهيونيّة.

لكنّ خشية أمريكا على «حقوق الإنسان» تزداد كلّ يوم، وإصرارَها على تدمير «قوى الشّرّ» و«الإرهابيّين» (والكثير منهم لم تندرجْ بعدُ أسماؤهم في لائحة الإرهابيّين المطلوبين لدى البنتاغون)، يشتدّان إلى حدّ طلب البيت الأبيض من العسكريّين الأمريكيّين وَضْعَ خطّة عاجلة للجُوء محتمل إلى السّلاح النّوويّ ضدّ الصّين وروسيا والعراق وكوريا الشّماليّة وإيران وليبيا وسوريا.

ولكنْ ما الفرق، يا ترى، بين الإبادة باستخدام آلة الحرب والقنابل النّوويّة، والإبادة باستخدام العزل والحصار والتّجويع؟

عمر نشّابة: **مجلّة الآداب**، عدد: ٣/٢، ٢٠٠٢، ص ص: ٨٦-٩٠.

* * *

تتمثّل العيّنة التي نتناولها بالتّحليل في مقال سياسيّ صدر بمجلّة الآداب (عدد: ٣/٢، ٢٠٠٢) وورد ضمن ملفّ خصّصته المجلّة لـ«محور الشّرّ» وأسهم فيه لفيف من الكتّاب والباحثين من بينهم عمر نشّابة صاحب هذا المقال، وهو كاتب لبنانيّ ومحاضر في مادّة حقوق الإنسان في الجامعة اللّبنانيّة الأمريكيّة وفي مادّة العلوم الاجتماعيّة في الجامعة الأمريكيّة في بيروت.

وإذا كان الحوار —وهو معدوم في هذا المقال– يمثّل أنموذج الخطاب الحجاجيّ والأرضيّة المناسبة التي ينشأ فيها الحجاج ويترعرع فذلك لا يعني تجرّد هذا المقال من صفة الحواريّة (Dialogisme) وخروجه من دائرة الخطاب الحجاجيّ. فالشّروط التي يستقيم بها الخطاب خطاباً حجاجيًا متوفّرة في هذا المقال متمثّلة -كما نصّ «بلانتان» على ذلك– في جريان الكلام في مقام معيّن وهو مقام المواجهة الخطابيّة التي تُبنى خلالها أجوبة متناقضة في شأن قضيّة من القضايا على نحو يظهر فيه التّفاعل الحجاجيّ تفاعلاً ذا ثلاثة أدوار حجاجيّة (Les rôles argumentatifs) كلّ دور يمثّل موقفاً خطابيًا (Positon discursive) نعني بذلك دور المقترح (Le proposant) ودور المعارِض (L'opposant) ودور الثّالث المحايد (Le tiers)[٤٥].

---

1 CROSSETTE, « Iraq Gets Approval to Sell Oil to Meet Civilian Needs », *NY Times*, December 10, 1996.

ففي المقال المذكور قضيّة تشكّل موضوع نزاع هي العقوبات الاقتصاديّة التي فرضها مجلس الأمن على العراق سنة ١٩٩١ومقام المواجهة الخطابيّة موجود. وإن لم يكن صريحاً ومباشراً على غرار ما نجده في النّقاشات والمناظرات السّياسيّة التي يلتقي فيها المقترح والمعارض وجهاً لوجه ويكون الثّالث المحايد جمهوراً يتابع ذلك النّقاش على عين المكان أو عبر وسائل الإعلام. فنحن إزاء مواجهة بين خطاب يُعبّر عنه صاحب المقال ويتبنّى من خلاله موقفاً من عقوبات مجلس الأمن على العراق وخطاب مضادّ لم ينفكّ الكاتب يستحضره ويشير إليه حتّى يتسنّى له دحضه وتفنيده. أمّا الثّالث المحايد أو الجمهور المستهدف فهو القارئ العربيّ الذي يقتني مجلّة الآداب ويطّلع على موادّها ويتابع الملفّات التي تفردها للقضايا السّياسيّة التي تهمّ الشّأن العربيّ والشّأن العالميّ.

وإذا كان دور المقترح يمثّله في المقال فاعل واحد (Un seul acteur) هو «أنا» الكاتب. فإنّ المعارض يتجسّد في فواعل كثر (Plusieurs acteurs) نذكر منهم «مجلس الأمن» و«الأمم المتّحدة» و«الإدارة الأمريكيّة» و«الدّول الأوروبّيّة» و«السّلطات الغربيّة» و«الكثير من الكويتيّين والخليجيّين».

والحقّ أنّ مسالك الإقناع في هذا المقال لم تكن واحدة بل نحن أمام سبيلين طغى الجانب العقلانيّ على أولاهما وكان ذلك واضحاً في الفقرتين الأولى والثّانية من المقال («محور الشّر والبعد عن الدّيبلوماسيّة» + «السّبب الحقيقيّ لإدراج العراق في محور الشّرّ») وهيمنت النّزعة العاطفيّة على ثانيتهما فكانت الفقرتان الثّالثة والرّابعة («العقوبات خرق للسّيادة وجريمة ضدّ الإنسانيّة» + «الطّفل العراقيّ ضمن محور الشّرّ») احتجاجاً للانفعالات واضحاً يسعى الكاتب من خلاله إلى تبرير انفعال يشعر به إزاء العقوبات المفروضة على العراق وإلى تشييد ذلك الانفعال لدى القارئ.

١ ـ المسلك العقلانيّ في الاحتجاج: البعد القانونيّ في قضيّة العقوبات

أ. خطاب المعارض

لا شكّ في أنّ العقوبات المفروضة على العراق والمتمثّلة في منع استيراد السّلع من هذا البلد وتصديرها إليه، وتجميد ودائع الحكومة العراقيّة والمواطنين العراقيّين في الخارج. وإيقاف كلّ العقود التّجاريّة الجارية مع العراقيّين والمؤسّسات العراقيّة. وإسناد مهمّة شحن الأدوية والموادّ الغذائيّة إلى العراق إلى مؤسّسات إنسانيّة دوليّة بدلاً من المؤسّسات التّابعة للحكومة العراقيّة. واعتراض سفن الشّحن الداخلة إلى العراق والخارجة. منه ومنع حركة الطّيران من هذا البلد وإليه. لا شكّ في أنّ فرض مثل هذه العقوبات كان نتيجة لمقدّمات وحجج تبرّر هذا القرار وتظهر صنّاعه أصحاب حقّ وشرعيّة وتحفظ للأمم المتّحدة ولمجلس الأمن تحديداً هيبته ومصداقيّته باعتباره مؤسّسة دوليّة تسهر على تطبيق القانون وإشاعة الأمن والسّلام في مختلف أنحاء العالم وتقوم بمعاقبة كلّ مَن يخرق مواثيق الأمم المتّحدة التي تنظّم علاقات الدّول بعضها ببعض في حالات الحرب والسّلم.

ومجيء خطاب المُعارض في تلافيف خطاب المقترح هو الذي يفسّر ورود تلك الحجج موزّعة على غير نظام مقترنة بعبارات توحي بوهنها وبطلانها مما يُحوج إلى إعادة بنائها حتّى تتّضح لنا طرائق احتجاج المُعارض وكيفيّة انبناء خطابه:

- «تبنّت الأمم المتّحدة مشروع عقوباتها المتكامل والإلزاميّ ضدّ العراق وفقاً للفصل السّابع من ميثاقها وكردّ مزعوم على الاجتياح العراقيّ للكويت في الأوّل من آب (أغسطس) من العام ١٩٩٠».
- «ادّعى مجلسُ الأمن أنّ العقوبات على العراق تنتهي حين ينفّذ العراق القرار ٦٨٧ الذي ينصّ على ضرورة تدمير العراق لأسلحة الدّمار الشّامل الذي قيل إنّه يملكها وحين يسمح بمراقبة دوليّة لتنفيذ التزامه عدم معاودة إطلاق برامج التّسلّح النّوويّ – الكيميائيّ والبيولوجيّ».

• «ليس صحيحاً أنّ الأمريكيّين والأوروبّيين حريصون على احترام حقوق الإنسان في العراق».

فهذه الحجج الثّلاث تتعاضد كي تظهر العراق ونظامه في صورة المخالف، بل المجرم الذي يعتدي على حقوق المواطنين العراقيّين ويرتكب بحقهم جرائم بشعة ويعتدي على الجيران، الكويتيّين إذ يجتاح أرضهم ويسعى إلى احتلالها وضمّها ويعتدي على العالَم بأسره بامتلاكه أسلحة الدّمار الشّامل ويستحقّ نتيجة ذلك كله تلك العقوبات وأكثر.

ومثلما تظهر هذه الحجج العقوبات المفروضة عل العراق فعلاً تبرّره «أسباب معقولة» ففي خطاب المُعارض ما يكشف عن «غايات نبيلة» هي التي حرّكت أصحاب القرار. فالمستهدف من هذه العقوباتَ هو النّظام العراقيّ كما ورد في إحدى كلمات نائب ممثّل الولايات المتّحدة الأمريكيّة حيث قال: "لقد صمّمنا نظام العقوبات هذا على قياس غشّاش [المقصود الرّئيس صدّام حسين] فنحن نعرفه جيّداً". والمستفيد من ذلك هو الشّعب العراقيّ الذي سينعم بالدّيمقراطيّة بعد الإطاحة بصدّام حسين. وكذلك منطقة الخليج التي ستمتلئ أمناً بعد أن كادت تدخل في دوّامة من الحروب، والعالَم بأسره مستفيد أيضاً؛ لأنّه سيتخلّص من قطب من أقطاب الشّرّ التي تهدّد سلامه وتصدّع أركانه.

خطاب المقترح

لم يتوخّ المقترح الطّريقة الشّائعة في الرّدّ القائمة على تبرئة ساحة المتّهم من التّهم المنسوبة إليه التي اعتمدها المُعارض حججاً برّر بها إصداره قرار العقوبات الاقتصاديّة، بل انصبّ جهده على الطعن في نزاهة القاضي (مجلس الأمن) وإظهاره في صورة المتحيّز لطرف دون طرف، العامل بسياسة ازدواجيّة المعايير، الغاضّ الطّرف عن أنظمة سياسيّة لا تقلّ بشاعة الجرائم التي ترتكبها عن فظاعة جرائم النّظام العراقيّ. وتحظى على الرغم من ذلك بالدّعم الأمريكيّ. و"منها إيران زمن الشّاه وتركيا وإسرائيل وعدد كبير من دول أمريكا اللاتينيّة الرّأسماليّة الدّكتاتوريّة القامعة للشّيوعيّين ولليسار عامّة".

فالكاتب لا يردّ على المُعارض حججه. ولكنّه ينكر عليه طريقته في الاحتجاج ويكشف عن ضعف المناسبة وانعدام المنطق بين الحجج التي ساقها والنّتيجة التي استخلصها، المتمثّلة في فرض العقوبات على العراق. فالاجتياح العراقيّ للكويت حقيقة لا يمكن غضّ الطّرف عنها، وهو حجّة قويّة تبرّر معاقبة العراق، ولكنّ استمرار العقوبات على العراق بعد "انسحاب الجيش العراقيّ من الكويت [...] وتوقيع اتّفاق وقف إطلاق النّار" يضعف تلك الحجّة ويجعلها غير صالحة لأن تكون مقدّمة تبنى عليها تلك النّتيجة. و"امتلاك العراق أسلحة الدّمار الشّامل" حجّة لم يثبتْ الكاتب ما يخالفها ولكنّه قدّم عيّنة من الواقع تظهر "ازدواجيّة المعايير التي يطبّقها مجلس الأمن" وتكشف عن أنّ القياس يمشي على قدميه في حالات ويسير على رأسه في حالات أخرى أو هو آليّة يفعّلها مجلسُ الأمن متى شاء ويعطّلها متى أراد:

• القياس المُفَعَّل

– مقدّمة كبرى: امتلاك أسلحة الدّمار الشّامل يعتبر خرقاً للمواثيق الدّوليّة وجريمة يستحقّ من يرتكبها العقاب.

– مقدّمة صغرى: العراق يمتلك أسلحة الدّمار الشّامل.

– النّتيجة: العراق يستحقّ أن تفرض عليه عقوبات اقتصاديّة

• القياس المعطّل:

– مقدّمة كبرى: امتلاك أسلحة الدّمار الشّامل يعتبر خرقاً للمواثيق الدّوليّة وجريمة يستحقّ من يرتكبها العقاب.

- مقدّمة صغرى: إسرائيل "تُمعن في تطوير برامج أسلحة الدّمار الشّامل لديها وفي تطوير برامجها النّوويّة في صحراء النّقب".
- النّتيجة: إسرائيل لا تستحقّ أن تفرض عليها عقوبات اقتصاديّة. بل هي "تتلقّى مبالغ هائلة (مساعدات) لدعم مقوّماتها الاقتصاديّة والمؤسّساتيّة والخدماتيّة وتحديثها".

على هذا النّحو استطاع الكاتب أن يحوّل حجج المعارض إلى مجرّد مزاعم اتّخذت تُكأة لاستصدار القرار الذي ينصّ على فرض عقوبات اقتصاديّة على العراق كاشفاً من وراء ذلك عن "السّبب الحقيقيّ لاعتبار العراق من محور الشّرّ" ألا وهو: "كلّ مَنْ يعادي إسرائيل يعتبر شرّيراً أو إرهابيّا ضمن المعايير الأمريكيّة المعولمة". ولا شكّ في أنّ الكاتب وهو يميط اللّثام عن هذه الحجّة الواهية ينزع القناع عن وجه المعارض مُقوِّضاً تلك الصّورة التي بناها لنفسه والتي حاول من خلالها أن يظهر في مظهر القلق على الكويت ودول الخليج المنشغل بأمن العالَم وسلامه الحريص على احترام حقوق الإنسان في العراق.

فأيّ قاض هذا الذي يُدين بعض المجرمين ويحكم عليهم بأقسى العقوبات ويسكت في المقابل عن جرائمَ أخطر وأفظع ترتكب على مرأى ومسمع منه؟ وأيّة شرعيّة يمكن أن يحظى بها قرار دوليّ مثل القرار الصّادر عن مجلس الأمن القاضي بفرض عقوبات اقتصاديّة على العراق. ولا حجّة تبرّره سوى مصلحة الدّول القويّة والخشية على إسرائيل من أن تخضد شوكتها والتّوجّس من كلّ مَنْ يُظنّ أنّه خارج السّرب الأمريكيّ؟ أليس في تلك الحجج التي تَعلّل بها مجلسُ الأمن لاستصدار قراره المذكور تضليلٌ للرّأي العالميّ وانقلابٌ على المهمّة السّامية والجسيمة الموكولة إليه وجرمٌ في حقّ دول العالَم قاطبة وقعه على النّفس أشدّ وأكثر إيلاما؟

بهذا المسلك العقلانيّ في الاحتجاج قوّض الكاتب الشّرعيّة القانونيّة التي أراد مجلسُ الأمن أن يخلعها على ذلك القرار. كاشفاً عن النّوايا التي حرّكت الأطراف الحريصة على إصداره وتنفيذه مبرزاً وجوه المغالطة والتّضليل التي قام عليها احتجاج مجلس الأمن لقراره. وإذا كان هذا اللّون من الاحتجاج يتعلّق بالجانب القانونيّ من المسألة ويستهدف عقل الجمهور وفكره حتّى ينتبه إلى ما في طريقة احتجاج المعارض من مجافاة للمنطق وإطاحة بقواعد التّفكير، فثمّة ضرب آخر من الاحتجاج مداره على العاطفة ومنطلقه جانب إنسانيّ في مسألة العقوبات يحاول الكاتب إثارته في جمهوره حتّى يرى القضيّة بقلبه ووجدانه مثلما تدبّرها بعقله وفكره.

٢ ـ المسلك العاطفيّ في الاحتجاج: البعد الإنسانيّ في قضيّة العقوبات

لا نعثر في هذا المقال على عدد كبير من ملفوظات الانفعال وعلّة ذلك ترجع في تقديرنا إلى اختيار الكاتب طريقة في معالجة الموضوع تتّسم بنزعة منهجيّة واضحة في عرض الأفكار وحرص على الموضوعيّة غير خافٍ يتجلّى في تعويله على مصادر موثوق بها (الصّليب الأحمر الدّوليّ + اليونيسيف + منظّمة الصّحّة العالميّة...) وتقديمه نسباً وأرقاماً تنطق وحدها. والسّمة الغالبة على ملفوظات الانفعال أنّها لا تكاد تحتوي على ألفاظ انفعال ولا تعتمد طريقةً مباشرة في الإشارة إلى العواطف. والموضع النّفسيّ فيها في الغالب هو المتلفّظ أي الكاتب:

- رغم العقوبات القاسية [...] ظلّت القيادة العراقيّة تهدّد إسرائيل وتنادي بزوال الاحتلال الإسرائيليّ عن الأراضي العربيّة.
- تلحق عقوبات الأمم المتّحدة الإلزاميّة ضدّ العراق أذًى قاسياً بالشّعب العراقيّ.
- طالت العقوبات شريحة الفقراء بشكل قاسٍ ومباشر.
- والمؤسف أنّ هذا الشّعب غير قادر على ذلك حقّا.
- ومع العرض الأوّل للصّور الفظيعة لمستشفيات الأطفال في بغداد طلب مجلسُ الأمن من لجنة العقوبات تخفيفاً شكليّا لحدّة العقوبات على المدنيّين العراقيّين.

فالكاتب في هذه الملفوظات هو موضع الشّعور بالخوف والفزع وهو أيضاً موضع الشّعور بالغضب والسّخط. خوف ناجم عن "تدهور ملحوظ في الوضع الاقتصاديّ والاجتماعيّ والصّحيّ للشّعب العراقيّ" وسخط على «الجلاد» الذي يمعن في توسيع العقوبات و"تطبيقها بشكل كامل وصارم". وحالة الفزع التي تنتاب الكاتب جرّاء تدهور الأوضاع في العراق يُشركه فيها موضع نفسيّ آخر تمثّله مجموعات بحث طبّيّة ومنظّمة الصّليب الأحمر الدّوليّ. وهذا ما يتّضح من خلال ملفوظ الانفعال الآتي:

"وقت مجموعاتُ بحثٍ طبّيّة بريطانيّةٌ وألمانيّةٌ. إضافةً إلى منظّمة الصّليب الأحمر الدّوليّ. ناقوسَ الخطر حول الأزمة الصّحّيّة في العراق".

فالتّعبير عن الخوف في هذا الملفوظ الانفعاليّ لم يتمّ باستخدام لفظ من ألفاظ الخوف. ولا بذكر ما يتولّد من هذا الشّعور من آثار نفسيّة أو فسيولوجيّة. بل حلّ محلّ ذلك تعبير جاهز ألا وهو «دقّ ناقوس الخطر». ولا شكّ في أنّ إعراب الكاتب عن خوفه وسخطه لا يمكن أن ينهض بتحقيق الغاية التي يجري إليه خطابُه في هذه المرحلة من الاحتجاج. ألا وهي بناء ذينك الشّعورين لدى القارئ حتّى يغدو بدوره قلقاً وخائفاً على الشّعب العراقيّ. وينقلب بعد ذلك ساخطاً وناقماً على أصحاب القرار ومنفذيه. فدون تلك الغاية احتجاج للانفعالات لا بدّ أن يوجد حتّى يصبح الخوف والسّخط شعورين لهما من الأسباب ما يبرّرهما ويغري القارئ بتبنّيهما ومشاركة الكاتب فيهما. وهذا ما يفتح السّبيل على المواضع التي تسهم في توجيه خطاب الكاتب انفعاليّا وتشكّل قاعدة عليها يبني الكاتب ما يريد بناءه من انفعالات.

أ. موضع الخوف والفزع

تبرّر الشّعور بالخوف ثلاثة مواضع: يتّصل أوّلها بطبيعة الحدث الذي يدور عليه المقال (ماذا؟). ويتعلّق ثانيها بنوعيّة الأشخاص الذين تضرّروا جرّاء هذا الحدث (مَنْ). ويرجع ثالثها إلى حجم الخسائر وعدد الضّحايا (كم؟). فاللّوحة القاتمة التي قدّمها الكاتب عن آثار العقوبات الاقتصاديّة ترتعد لها الفرائص؛ فنحن إزاء وضع كلّ ما فيه ينذر بالموت والخراب. فالشّعب العراقيّ "على مشارف مجاعة حقيقيّة في ظلّ الارتفاع الجنونيّ للأسعار. وشحّ المداخيل الخاصّة وازدياد أعداد الفقراء" . والأذى الذي ألحقته العقوبات الاقتصاديّة بالعراق قاس يُترجم عنه ازدياد الفقر وتفشّي البطالة وانتشار الجريمة وموت آلاف الأطفال بسبب "وجود نقص في الأدوية والأجهزة الطّبّيّة والموادّ الغذائيّة وتكرير المياه والتّعقيم".

ولئن طالت العقوبات مختلف فئات الشّعب العراقيّ من فقراء ازدادوا فقراً و"مهنيّين وخبراء فوجئوا بأجورهم تتآكل. واضطرّوا إلى بيع ممتلكاتهم الخاصّة والعائليّة للحصول على لقمة العيش" فإنّ الفئة التي لها دور في توجيه خطاب الكاتب نحو الخوف وتبرير ما يشعر به من فزع هي التي تتشكّل من الأطفال والنّساء الحوامل والمرضعات. فقد جرت العادة أن يخصّ هذه الطّائفة التي لا حول لها ولا قوّة بمعاملة خاصّة أثناء المحن والحروب، لأنّها تدخل في الحالات الإنسانيّة التي يجب ألاّ ينالها أذى حتّى من الأعداء الغازين. لذلك فأن تطول العقوبات المفروضة على العراق هذه الفئة وأن تكون أكثر الفئات تضرّراً وأن يصل الأمر إلى موت الملايين من الأطفال والنّساء الحوامل والمرضعات فهذا يكفي لتبرير شعور الكاتب وزرع الخوف في نفوس القرّاء:

"نقلت اليونيسيف أنّ ثلاثة ملايين ونصفَ مليون عراقيّ — بينهم مليونُ وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقلّ أعمارُهم عن خمس عشرة سنةً. ومئتان وثلاثون ألف امرأة حامل أو مرضعة— يواجهون خطرَ سوء التّغذية الذي قد يؤدّي إلى الوفاة بسبب العقوبات".

ولا شكّ في أنّ هذا العدد المهول من الضّحايا من العوامل التي تغذّي الخوف وتزيد من حَجْمِه. فليس الأمر مجرّد حالات معدودة يمكن إنقاذها من الموت. بل الخطب أعمّ والمصيبة أعظم

والأرقام المذكورة مفزعة في حدّ ذاتها والصّور الفظيعة لمستشفيات الأطفال في بغداد تهتزّ لها القلوب وتقشعرّ لها الأبدان.

ب. مواضع الغضب والسّخط

مثلما توجد في مقال الكاتب سمات انفعاليّة توجّهه نحو الخوف ثمّة مواضع أخرى تسهم في بناء شعور آخر هو الغضب والسّخط أبرزها الموضع المتعلّق بالسّبب (لماذا؟). فالانتقال من الشّعور بالخوف إلى الشّعور بالغضب مردّه إلى وجود طرف مسؤول يتحمّل وزر ما يحدث في العراق من أهوال. فالأرواح التي تزهق كلّ يوم بالمئات والمآسي التي تحلّ بمختلف فئات الشّعب العراقيّ تحدث بسبب فعل مدبّر هو العقوبات الاقتصاديّة التي تقف وراءها أطراف تتفاوت مسؤوليّتها عمّا يجري.

فالفرق واضح بين أن يموت ملايين الأطفال والنّساء الحوامل والمرضعات جوعاً ومرضاً بسبب العقوبات التي فرضها مجلسُ الأمن على العراق. وبين أن يقضي هؤلاء نحبهم بسبب عوامل طبيعيّة كالزّلازل أو الجفاف المتسبّب في وقوع مجاعة. فنحن في الحالة الثّانية شاعرون بالأسى مسلّمون بالقضاء عاجزون العجز كلّه عن ردّه. وفي الحالة الأولى غاضبون على مجلس الأمن وساخطون على الولايات المتّحدة الأمريكيّة التي بذلت ما وسعها لفرض الحظر التّجاريّ واستمرار الحصار أكثر من عشرة أعوام. فوجود هذا الطرف المسؤول يحوّل الأمر من الكارثة الطّبيعيّة إلى الجريمة المتعمّدة ترتكب في حقّ الإنسانيّة وفي حقّ الأطفال الأبرياء والنّساء اللاّئي لا حول لهنّ ولا قوّة.

وإذا كان بناء الخوف من اختصاص مواضع بعينها (ماذا + مَنْ + كَمْ) وبناء الغضب قد استند إلى موضع السّبب (لماذا؟) فإنّ موضع الشّبه والمقايسة (مثل ماذا؟) له دور في بناء هذين الشّعورين في آن معاً. فقد تمكّن المؤلّف عبر المقايسة من أن يخلع على موضوعه المتمثّل في العقوبات الاقتصاديّة على العراق شحنة عاطفيّة لم تكن عالقة به في الأصل لو لم يجعله بسَبب من موضوعات أخرى مقترنة في أذهان النّاس بالفزع والسّخط وهو ما يسهم بوضوح في إخراج الموضوع من دائرة القانون والحياد إلى منطقة الانفعال والانحياز:

- جريمة بحقّ الإنسانيّة: تدمير مجلس الأمن للعراق مستمرّ منذ ١٩٩١.
- إنّ الشّعب العراقيّ لن يتمكّن من التّهرّب من حرب التّجويع التي يشنّها مجلسُ الأمن ضدّه.
- لا يجوز السّكوتُ عن أيّ مشروع إبادة يتعرّض له أيُّ شعب. أيّا تكن قيادتُه.
- فلا يجوز أن تَعتبر دولُ الغرب إبادةَ الشّعب العراقيّ مسألةً تدخُّلُ في إطار مكافحة الإرهاب.
- ولكنْ ما الفرق، يا ترى، بين الإبادة باستخدام آلة الحرب والقنابل النّوويّة، والإبادة باستخدام العزل والحصار والتّجويع؟

فطرح الكاتب عبارة العقوبات الاقتصاديّة»، وعبارة «الحظر التّجاريّ»، واستخدامه بدل ذلك عبارات أخرى من قبيل : «جريمة بحقّ الإنسانيّة»، و«حرب التّجويع» و«مشروع إبادة» لا يدخل في باب تنويع المعجم واستخدام أكثر ما يمكن من العبارات الدّالّة على المعنى نفسه بل المقصود من ذلك تغيير منظور القارئ إلى الحدث المشار إليه بـ«العقوبات الاقتصاديّة» حتّى يراه بعين أخرى وينكشف له منه وجهه المفزع والباعث على الغضب المثير للنّقمة.

فالعقوبات الاقتصاديّة حسب ما ورد في عنوان المقال جريمة فظيعة مرتكبها مجلس الأمن وضحيّتها بلد بأسره هو العراق، والصّفح عنها غير ممكن، لأنّها جاوزت المجال المحلّيّ وأمست تتعلّق بـ«الحقّ العامّ» وبالإنسانيّة قاطبة. فبناء الكاتب خطاباً يتّجه نحو التّعبير عن الخوف والغضب أسهمت فيه هذه المقايسة. ذلك أنّ الجريمة تقترن في الأذهان بفعل القتل العمد وتثير من ثمّ شعوراً بالفزع أوّلاً وشعوراً بالنّقمة على الجاني ثانياً.

وإذا كانت العبارة الواردة في عنوان المقال لا تعيّن نوع الجريمة التي ارتكبها مجلس الأمن فإنّ ما ما سقناه من أمثلة يشير إلى أنّنا أمام «جرائم حرب» يرتكبها مجلسُ الأمن في العراق. ولئن كانت عبارة الحرب تكفي وحدها لإثارة الرّعب والهلع في النّفوس فما بالك بحرب غير عادلة ولا مشروعة يخطّط لها مجلسُ الأمن («مشروع إبادة») ويستخدم فيها أسلحة (العزل والحصار والتّجويع) لا تقلّ فظاعة عن أسلحة الدّمار الشّامل والقنابل النّوويّة المحرّم استعمالها دوليّا ويرمي من ورائها إلى إبادة شعب بأكمله؟

ولا يقوّض من هذا البناء الانفعاليّ الذي شيّده الكاتب تعريجه على ما يعرف بمشروع «النّفط مقابل الغذاء» المتمثّل في إصدار مجلس الأمن قرارين يدخلان في باب تخفيف العقوبات على المدنيّين العراقيّين ويقضيان "بالسّماح للعراق بتصدير النّفط مقابل شراء الغذاء واللّوازم الإنسانيّة الأخرى". فالأمر لا يخلو ههنا من تنازع حول الانفعالات. وغاية الكاتب لا تخرج عن تقويض شعور حاصل لدى المعارض هو الافتخار وبناء شعور نقيض هو الخزي والعار استنادا إلى موضعي الحدث والشّخص.

فما ينصّ عليه مشروع «النّفط مقابل الغذاء» يدخل في طائلة المثير في حدّ ذاته للشّعور بالعار. لأنّ فيه خساسة واضحة واستغلالاً للموقف غير إنسانيّ. فالأموال المتأتّية من مبيعات النّفط لا توضع تحت تصرّف العراقيّين ولا ترصد كلّها لشراء الغذاء والأدوية. بل يذهب قسم كبير منها إلى "العائلات الكويتيّة الثّريّة" تعويضاً عن "ضحايا الاجتياح العراقيّ للكويت" وآخر إلى الخبراء العسكريّين الغربيّين لتغطية "نفقات اللّجنة الخاصّة التّابعة للأمم المتّحدة والمشرفة على نزع العراق لأسلحة الدّمار الشّامل" فهل بعد هذا الاستغلال استغلال آخر؟ وهل من الإنسانيّة أن تمتدّ الأيدي إلى أموال شعب هو في أمسّ الحاجة إليها؟ وهل تخفيف كرب المدنيّين العراقيّين لا يكون إلاّ بهذه الطّريقة التي يندى لها الجبين؟

ولا شكّ في أنّ بناء الكاتب لمثل هذا الشّعور ممّا يُمكّن لشعوره بالغضب والسّخط والنّقمة على مَنْ كان سبباً في ما حلّ بالشّعب العراقيّ من مصائب. وهو ما ينهض بتحقيق الغرض الذي يهدف إليه خطاب الكاتب ألا وهو السّعي إلى رفع الحصار وإلغاء العقوبات على الشّعب العراقيّ. فما ذلك البناء الحجاجيّ للانفعالات إلاّ ضرب من التّهيئة النّفسيّة أراد بها الكاتب التّحوّل بالقارئ وبالرّأي العامّ من طرف لا يُبالي بما يجري في العراق ولا يحسّ بفظاعة ما يرتكب في حقّه من جرائم. ولا يبذل من ثمّ أيّ فعل أو محاولة لرفع الحصار إلى رأي عامّ فاعل ومؤثّر يسكنُه خوف وقلق على مصير الشّعب العراقيّ. ويداخله شعور بالكره على مجلس الأمن والنّقمة على الولايات المتّحدة الأمريكيّة. ولا يستطيع نتيجة ذلك مُلازمة الصّمت وعدم الاحتجاج على ما يَنال الشّعب العراقيّ باسم القانون من أذًى تقشعرّ له الأبدان.

الهوامش :

(١) لمن يريد مزيدا من التّفاصيل حول تاريخ الخطابة وأطوارها يمكنه العودة إلى بحثين هامّين صدرا في العدد السّادس عشر من مجلّة (*Communications*). ١٩٧٠. لهما فضل السّبق في هذا المجال وإليهما يستند جلّ الباحثين الغربيّين كلّما دار الحديث على تلك المسائل.

Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, pp. 158-171

Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique : aide-mémoire*, pp 143-157.

(٢) راجع ما جاء في دراسة حمّادي صمّود الموسومة بـ«مقدّمة في الخلفيّة النّظريّة للمصطلح» ضمن كتاب «أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم». منشورات كلّيّة الآداب. منّوبة. تونس. ١٩٩٨. ص ص: ١١-٤٨. وفي تقديم هذا الكتاب الذي جاء بقلم عبد القادر المهيري ملاحظات مهمّة يمكن العودة إليها والإفادة منها.

(3) JOELLE GARDES-TAMINE, *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 1996, p. 35

(٤) هذا ما أشار إليه «آغز» في دراسة له حول الإيطوس قائلا:

« L'éthos est (...) pratiquement absent dans la recherche actuelle en linguistique, en pragmatique et en théorie de l'argumentation », EKKEHARD EGGS, « *Éthos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne* », in : *Image de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, sous la direction de RUTH AMOSSY, Delachaux et Niestlé, Paris, 1999, p. 32

(٥) سبق أن أنجزنا دراسة عن الإيطوس عنوانها: «**مدخل إلى الإيطوس: رهان المعنى من خلال تشكّل صورة الذّات في الخطاب**». وهي منشورة في كتابنا: «**في تحليل الخطاب**». منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، تونس، ٢٠٠٥. ص ص: ٩٩ - ١٤١.

(٦) سيلاحظ القارئ أنّنا لم نرشّح مصطلحا واحدا نترجم به « Pathos » وسيجدنا نستخدم أكثر ما نستخدم الانفعالات والعواطف إلى جانب المشاعر وهو أمر يرجع في تقديرنا إلى كون الباطوس يتّصل بمنطقة في الإنسان يعسر تحديدها وضبط أقسامها بل وفهمها. والحقّ أنّ التّقلّب بين المصطلحات في هذا الباب ظاهرة لا نعدمها في الدّراسات الغربيّة. فالحديث عن الباطوس كثيرا ما يجرّ الدّارسين إلى استعمال جمهرة من المصطلحات المتقاربة نذكر منها « émotions » و« Passions » و« Sentiments ».

(٧) لا شكّ في أنّ هذا التّوجّه الذي آثرنا الانخراط فيه يجب ألاّ يحجب عنّا اتّجاهات أخرى ومجالات كثيرة تتمّ في نطاقها دراسة الانفعالات كالسّرديّات وعدد من الدّراسات الدّائرة على تحليل المحادثات. انظر على سبيل المثال:

RAPHAEL BARONI, *Récit de passion et passion du récit*

http//www.vox-pctica com/+/ps/baro,psnr.html

VÉRONIQUE TRAVERSO, *L'analyse des conversations*, Nathan, Paris, 1999

انظر تحديدا الصّفحات الواردة تحت عنوان (Les dimensions émotionnelles) ص ص:٥٦-٦٣.

« *Les émotions dans les interactions* », sous la direction de PLANTIN (Ch.), DOURY (M.) et TRAVERSO (V.), Presses Universitaires de Lyon, 2000.

(٨) هذا ما عبّر عنه موليني في الفصل المطوّل الذي عقده لمصطلح « Passions » حيث قال:

« La théorie rhétorique la plus systématique des passions, comme moyens des preuves techniques, est bien sûr celle que présente Aristote », GEORGES MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1992, p. 251.

(٩) انظر:

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction : ROUELLE (C.-E.), introduction : MEYER (M.), commentaire de TIMMERMANS (B.), Le livre de poche, Paris, 1991.

وقد اقتبسنا عبارة «خطابة العواطف» من (Michel Meyer). فقد قام هذا الباحث بنشر المقالة الثّانية من خطابة «أرسطو» بعنوان «خطابة العواطف» نشرة تضمّنت ملاحظات مهمّة وتعليقا مستفيضا وموسّعا. انظر:

ARISTOTE, *Rhétorique des passions*, Rivages, Paris, 1989

وتحت هذا العنوان نفسه صدر كتاب مهمّ استأنسنا به في فهم أفكار «أرسطو» الدّائرة على الانفعالات. انظر:

GISELLE MATHIEU-CASTELLANI, *La rhétorique des passions*, P.U.F , Paris, 2000.

(١٠) هذا ما عبّر عنه «أرسطو» بقوله: "فالآلام هي التي حين يتغيّر الحاكم وبسببها تختلف أحكامه". أرسطوطاليس. **الخطابة**. التّرجمة العربيّة القديمة. حقّقه وعلّق عليه عبد الرّحمان بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت. ودار القلم. بيروت. لبنان. ص:٨١. وقد ترجم بدوي الشّاهد نفسه بقوله: "إنّ الانفعالات هي كلّ التّغييرات التي تجعل النّاس يغيّرون في ما يتعلّق بأحكامهم". أرسطو. **الخطابة**. ترجمة: عبد الرّحمان بدوي. دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة. بغداد، ١٩٨٦. ص: ١٠٣. وهذا هو النّصّ الفرنسيّ:

« La passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements »

(١١) فصّل «موليني» في هذه الانفعالات وهو ما يجعل عمله لصيقا بما جاء عند «أرسطو» قريبا من روحه. انظر:

MOLINIÉ (G.), *Dictionnaire de rhétorique, op. cit*, pp. 250-266.

(١٢) هذا ما يفصح عنه قول «كيبيدي فارغا»:

« La rhétorique n'est pas l'art d'exprimer, mais l'art de diriger les passions », KIBÉDI-VARGA (A.), *Rhétorique et littérature, études de structures classiques*, Didier, 1970, p. 133.

وغير بعيد عن هذا تعريف «كافي» الخطابة على النّحو التّالي:

« Au fond, la rhétorique tout entière peut être conçue comme un inventaire infini de dispositifs produisant des émotions », « *Aspects du calibrage des distances-émotions entre rhétorique et psychologie* ». in . *Les émotions dans les interactions, op. cit.*, p. 89

(١٣) انظر مقدّمة «ميشال ماير» (M. MEYER) على كتاب «**الخطابة**» لأرسطو. ص: ٣٢.

(14) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, Nathan, Paris, 2000, p. 166.

(١٥) انظر الفصل الثّالث الذي خصّصته «كستلاني» لخطابة العواطف من منظور «شيشرون» ووسمته بـ«عاطفة الخطاب».

MATHIEU – CASTELLANI (G.), *La rhétorique des passions, op. cit*

وانظر أيضا: JOELLE GARDES-TAMINE, *La rhétorique, op. cit.*, p. 53

(16) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours, op. cit*, p. 165.

(١٧) نعتمد ههنا التّقديم النّقديّ الذي خصّ به «بلانتان» هذا الكتاب. انظر:

CHRISTIAN PLANTIN, *Sans démontrer ni s'émouvoir*

http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/sans_demontrer_ni_s_emvuvoir.doc

(١٨) هذا ما لاحظه «آغاز» بدوره حين بحث عن صدى الإيطوس وحضوره في هذا المصنّف. انظر:

EKKEHARD EGGS, « *Éthos aristotélicien...*, in : *Image de soi dans le discours..., op. cit.*, p. 32

(١٩) ليس من الهيّن الإحاطة بمثل هذه النّظريّات وفهم أسسها وأمّهات أفكارها لولا وجود دراسات تذلّل السّبيل إليها وتأخذ بيد الباحث حتّى يتمكّن منها وتقدّمها له في صياغة واضحة وميسّرة نذكر من ذلك:

CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions*

http:/www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/les raisons_des_emotions.doc

انظر تحديدا الصّفحات الواردة تحت عنوان. «المعالجة النّمطيّة لأغاليط القياس وقضيّة الانفعالات».

- CHRISTIAN PLANTIN, *L'analyse des paralogismes : Normes et structures*, (Avant propos), in JOHN WOODS and DOUGLAS WALTON, *Critique de l'argumentation*, Kima, Paris, 1992

- RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours, op. cit*

انظر تحديدا الصّفحات الواردة تحت عنوان: «الأسس المنطقيّة للتّحليل الحجاجيّ»، ص ص: ١٠ ـ ١٤.

– محمّد النّويري: **الأساليب المغالطيّة مدخلاً لنقد الحجاج**، (تقديم كتاب «وود» و«والطن»: **نقد الحجاج**)، ضمن: كتاب **أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم**. ص ص: ٤٠٣ ـ ٤٤٧.

(20) CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions, op. cit*

(21) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours, op. cit.*, p. 11.

(22) CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions, op. cit.*

(٢٣) محمّد النّويري، **الأساليب المغالطيّة مدخلاً لنقد الحجاج**... ص: ٤١٠.

(24) - PAUL FRAISSE, *émotions*, in : *Encyclopædia Universalis* 2004 (sur cédéron).

- OLIVIER REBOUL, *Sentiment*, in *Encyclopædia Universalis*.

(٢٥) انظر: *Du pathos à l'affect : un analytique de la passivité.*

(26) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours, op. cit.*, p. 167

(٢٧) راجع الفقرة الأخيرة من الفصل المذكور المخصّص لـ (Émotion) والوارد في **دائرة المعارف الكونيّة** بقلم بول فراس.

(٢٨) نعوّل ههنا على مساهمة «شارودو» وذلك من خلال بحثه الموسوم بـ:

PATRICK CHARAUDEAU, *Une problématique discursive de l'émotion : à propos des effets de pathémisation à la télévision* », in : *Les émotions dans les interactions, op. cit.*

(٢٩) إلى هذه المصاعب أشار «أوشلان» وعنها أفصح عنوان دراسته التّالية:

ANTOINE AUCHLIN, « *Grin fin et rendu émotionnel subtil dans l'observation des interactions, sur le caractère « trans-épistémique » des attributions d'émotions* », in : *Les émotions dans les interactions, op. cit.*, pp. 197-207.

(٣٠) هذا ما عناه «ريبول» بقوله:

« Le sentiment sous toutes ses formes, est toujours la conscience immédiate d'une existence dont la valeur nous engage d'une certaine manière », *Sentiment*, in : *Encyclopædia Universalis, op. cit.*

(٣١) لا بدّ من الإشارة إلى كتاب مهمّ كان له دور في تحقيق النّقلة النّوعيّة في معالجة الانفعالات ونقد النّظرة التّقليديّة إليها نعني بذلك المؤلّف الذي وضعه «سارتر» (SARTRE) سنة ١٩٣٩ تحت عنوان:

La transcendance de l'ego – esquisse d'une description phénomologique, éd. J. Vrin, Paris, 1966.

(٣٢) هذه الدّراسات هي:

- CHRISTIAN (P.), *L'argumentation dans l'émotion*, in : *Pratique*, n° 96/1997, pp. 81-101.
- *La construction rhétorique des émotions.* http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/construction_des_emotions doc
- *Structures verbales de l'émotion parlée de la parole émue.* http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/paroles_emues.doc
- *Les raisons des émotions.* http://www.univ-lyon2 fr/membres/cplantin/les_raisons_des_emotions.doc
- *Se mettre en colère en justifiant sa colère.* http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/se_mettre_en_colère.doc
- *Arguing emotions* http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/arguing_emotion.doc
- *On the inseparability of emotions and reason in argumentation* http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/on_the_inseparablility.rtf

والجدير بالذّكر أنّ هذه الدّراسات بدت لنا بعد قراءتها تنويعا على أصل واحد فالأفكار فيها معادة والأمثلة المضروبة تكاد تكون هي نفسها بل القارئ يطالع في هذه الدّراسة صفحات يجدها منقولة بحذافيرها في دراسة أخرى. وإذا كانت الإعادة في بعض الأحيان مملّة ومخيّبة لآمال القارئ الذي يبحث عن الجديد فإنّها في حالات أخرى تتجدّد فيها الصّياغة وتقلّب الفكرة على وجوه أخرى تساعد الباحث على اقتناص أفكار الكاتب ومزيد فهمها وتبديد ما يمكن أن يعلق بها في بعض السّياقات من غموض.

(٣٣) PLANTIN (Ch.), *Essais sur l'argumentation*, Kimé, 1990, p. 146. وهذا الشّاهد نقلناه بهذه التّرجمة عن: عبد الله صولة، «**الحجاج أطره وتقنياته من خلال مصنّف في الحجاج – الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه**»، ضمن: كتاب **أهمّ نظريّات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم**، ص: ٣٥٠.

(٣٤) لمزيد التّوسّع في هذا المفهوم انظر الفقرة الموسومة بـ«أي تعريف للحجاج؟» من دراسة:

MARIANE DOURY, *La fonction argumentative des échanges rapportés.* http://www.lcp.cnrs.fr/pf/don-01a.pdf

(35) *Les raisons des émotions, op. cit.*

(٣٦) طه حسين، **الأيّام**، ج.١، ص:١٩.

(٣٧) طه حسين، **الأيّام**، ج. ١، ص:٢٠.

(٣٨) عبد الرّحمان منيف، **مدن الملح: المنبتّ**، ص: ٢٣٨.

(٣٩) طه حسين، **الأيام**، ج. ١، ص: ٥٨-٥٩.

(٤٠) مصطلح «السّمات الانفعاليّة» استلهمه «بلانتان» من مصطلح «السّمات الحجاجيّة» الذي استخدمه في عمل سابق حيث عرّف الحجّة (Argument) بأنّها كلّ ملفوظ يحتوي على سمة أو على عدد كثير من السّمات الحجاجيّة. انظر كتابه:

Essais sur l'argumentation, op. cit., p. 152.

(41) *Les raisons des émotions, op. cit.*

(42) *L'argumentation dans l'émotion, op. cit.*, p. 88.

(٤٣) عبد الله صولة. «**المقولة في نظريّة الطّراز الأصليّة**»، **حوليّات الجامعة التّونسيّة**. عدد: ٤٦، ٢٠٠٢، ص: ٣٧١ والذي جعلنا نستحضر هذا الشّاهد استعمال «بلانتان» مصطلح مقولة (Catégorie) إلى جانب مصطلح «موضع» (Topique) على سبيل التّسوية بينهما في إحدى دراساته. انظر:

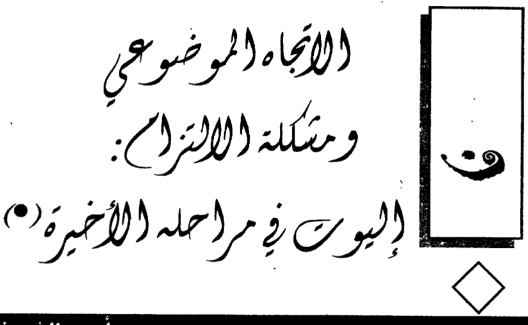
L'argumentation dans l'émotion, op. cit. p. 88.

(٤٤) لا نجد «بلانتان» يستقرّ على عدد بعينه من المواضع. فقد يرتفع العدد ليصل في بعض الدّراسات إلى أحد عشر موضعا، وينخفض في أعمال أخرى إلى خمسة مواضع. أمّا عرضنا فسنكتفي فيه بأبرز المواضع محاولين الإتيان بأمثلة متنوّعة ومستقاة من واقعنا التّاريخيّ وثقافتنا العربيّة.

(٤٥) كثيرة هي المواضع التي عرّف فيها «بلانتان» بهذه المفاهيم. انظر على سبيل المثال:

« *Notes sur une composition* », in : *Pratique*, n° 84, 1994, pp. 77-92.

« *Le trilogue argumentatif* », in : *Langage française*, n° 112, 1996, pp. 9-30.



عمرو أمين الشريف

في عصرنا هذا، حيث لا يوجد اتفاق عام، يتحتم على القراء المسيحيين أن يمحّصوا قراءاتهم، خاصة أعمال الخيال، وأن يفحصوها بمعايير أخلاقية ودينية واضحة. فجودة الأدب لا يمكن الحكم عليها بمعايير أدبية بحتة.

توماس سيترنز إليوت (١٩٣٥)

١- هيجل وشوبنهاور: تطورات الفلسفة المثالية بعد كانط:

يمكن فهم الاتفاق بين أورتيجا إي جاست وإليوت حول العديد من محددات الفن الحداثي ومفاهيمه وقضاياه بالعودة إلى كانط إذ إنه المصدر الأساسي لتشكيل الفن الحداثي بالصورة المعروفة. وإذا ما كان لكل أسلوب إنتاج نوع ما من الاستهلاك يتناسب معه، يمكن أن يعد كانط أيضا أحد المصادر الأساسية لتأسيس الرؤية النقدية الشكلية (استهلاك الفن) التي تتناسب مع استقلالية وجمالية الفن الحداثي (إنتاجه). إلا أن الاختلاف بين أورتيجا إي جاست وإليوت حول رؤيتهما للتراث والعديد من المشاكل الفنية الأخرى ليس مجرد اختلاف عرضي بينهما أو أمر يمكن تفسيره بفهمهما المختلف لبعض الآراء الكانطية عن الفن، بل هو اختلاف جذري مرجعه رؤى مختلفة للإدراك وطبيعة استقبال الإنسان للعالم وفهمه له، وكذلك المنطق الذي يستعمله كل منهما في فكره. وتؤدي الرؤى المختلفة، بل المتناقضة، للإبستمولوجيا والمنطق إلى رؤى فنية شديدة الاختلاف. إلا أن النظم الابستمولوجية والمنطقية التي استخدمها كل من أورتيجا جاست وإليوت لا يمكن فهمها بالعودة إلى كانط، وإنما عن طريق تتبع العوامل الفلسفية المختلفة التي أثرت على كل منهما. ولا يمكن تشكيل رؤية متكاملة للفن والنقد الحداثي إلا عن طريق النظر إلى القطبين الذين يتأرجح بينهما لا النظر إلى جانب واحد فقط من العملة.

يرجع الاختلاف الشديد بين رؤيتي الفن الحداثي اللتين يمثل أورتيجا إي جاست وإليوت قطبيهما إلى شقاق حدث في الفلسفة المثالية بعد كانط.

(*) الجزء الثاني من الدراسة المنشورة في العدد (٦٦) بعنوان "كانط واستقلال الإستطيقا"، المؤلف نفسه.

وجد الفلاسفة الذين تلوا كانط موقفه موقفاً مرهقاً كالجلوس على سور عال، وقد نزل معظمهم من على السور إلى هذا الجانب أو ذاك.

(جونز، ص ١٠١)

ويرجع الاختلاف بين أورتيجا إي جاست وإليوت إلى أن كلا منهما نزل من ذلك السور إلى جانب مختلف. فبينما نزل أورتيجا إي جاست إلى جانب آرثر شوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠)، نزل إليوت إلى جانب هيجل (١٧٧٠-١٨٣١).

قدم كانط فكرة الشيء في ذاته Noumenon وأكد على عدم قدرة العقل على الوصول إلى الشيء في ذاته أو الحقيقة المطلقة، كما أوضح أن كل ما يستطيع العقل الوصول إليه هو ما تسمح له مقولاته categories به وهو الشيء كما يظهر للوعي phenomenon. وحيث أن المقولات التي تشكل الوعي موجودة عند جميع البشر فذلك يضمن اليقين وثبات المعرفة. إلا أن الفلاسفة الذين تلوا كانط لم يقبلوا بفكرة الحقيقية التي لا يمكن معرفتها أبداً. ولو يوافقوا على أن كل ما نعرفه عن الحقيقة أنها موجودة، ولكن لا يمكن الوصول إليها. ولم يتقبلوا بالطبع هذا الموقف اللاأدري Agnostic. وهكذا ذهب بعض الفلاسفة إلى إنكار وجود الأشياء في ذاتها (كنيتشه على سبيل المثال)، بينما ذهب البعض الآخر إلى قبول وجودها (كهيجل وشوبنهاور). أما هؤلاء الذين قبلوا بوجود الأشياء في ذاتها فلم يرضوا بالطبع بهذه النتيجة الكانطية القاسية وحاولوا الوصول إلى الحقيقة المطلقة. وهنا يختلف هيجل وشوبنهاور اختلافاً شديداً أدى بعد ذلك إلى نتائج شديدة التباين في المواقف التي تبناها أتباع الفيلسوفين. ذهب هيجل إلى أن الشيء في ذاته لا يمكن أن يظل كامناً إلى الأبد، فهذا الاختفاء الأبدي يعني العدم. ولذلك فلابد له من الظهور أو الوجود. وفي هذا التحول من العدم إلى الوجود، تظهر الصيرورة Becoming. وعن طريق هذا الجدل يحل هيجل مشكلة الشيء في ذاته. ويؤكد هيجل أيضا أن مقولات الوعي لا تقوم بتشكيل الشيء كما يظهر فحسب. وإنما هي أيضا جزء من الشيء كما هو في حقيقته. أما شوبنهاور فقد قبل الرؤية الكانطية القائلة بأن الوعي لا يمكنه الوصول إلى الأشياء في حقيقتها، ولكن هذه الأشياء يمكن الوصول إليها عن طريق الحدس المباشر Intuition. وما يهم هنا هو رؤية هيجل وشوبنهاور للعقل أو الوعي لا طريقة الوصول إلى الأشياء في ذاتها. فهيجل انتهى إلى أن العقل لا ينفصل عن الموضوع object وإنما يكونه ولا يوجد بدونه، بينما أكد شوبنهاور أن العقل محدود بظواهر الأشياء.

يرى شوبنهاور أن العقل لا يدرك الشيء في ذاته، وأن كل ما يدركه أو يستقبله من العالم ما هو إلا مجموعة من التغيرات التي يحدثها العالم وما يحويه من أشياء على حواس الإنسان. فالشمس مثلاً تطبع صورة ما على العين. ذلك البريق الذي يراه الإنسان ليس موجوداً في الشمس نفسها وإنما هو موجود في عين الإنسان. ولكن إذا ما كان الأمر كذلك، فلمَ ينسب الإنسان البريق للشمس؟ يرجع ذلك لأن الإدراك عملية مزدوجة، أو يتضمن عمليتين. الأولى: يقوم الشيء الموجود في العالم بإحداث تغيير في عضو الإحساس أو الاستقبال (العين مثلا). ثم يقوم العقل بعكس العملية ونسب هذا التغيير أو التأثير إلى ما تسبب في إحداثه. ولكن لأن العملية الثانية عملية تحدث آليا بلا وعي، فإننا نخطئ ونظن أن النتيجة هي السبب. فما يعيه الإنسان عندما يقول "أرى الشمس" هو ذلك البريق في عينه. ولكنه يظن أنه على دراية بالشمس، سبب هذا البريق الذي يشعر به في عينه، بينما تختلف الشمس في حقيقتها عن تلك الصورة التي نعرفها عليها. وعلى الرغم من أن وجهة نظر شوبنهاور قد تبدو غريبة بعض الشيء، فإن العلم الحديث قد أثبت أن أشعة الشمس ليست دافئة في ذاتها وإلا أصبح الفضاء الخارجي دافئا. وإنما تقوم أشعة الشمس بتدفئة كل ما تصطدم به ولذلك يشعر الإنسان بالدفء عندما يمر أو يجلس في مكان مشمس. وكذلك أشعة الشمس ليست مضيئة في ذاتها وإلا لصار الفضاء الخارجي مضيئا، لكن الأمر ليس كذلك. أما

أشعة الشمس فتحدث ضوءاً أو إنارة عندما تتشتت في الغلاف الجوي الأرضي. أما السماء فهي ليست زرقاء في ذاتها وإنما اللون الأزرق هو ذلك التأثير الذي يحدث في أعيننا عندما تستقبل الذبذبة أو الموجة اللونية التي يحدثها تشتت ضوء الشمس عندما يمر عبر الغلاف الجوي الأرضي. أي أن اللون الأزرق ليس موجوداً في السماء وإنما هو ذلك التأثير الذي يحدث في أعيننا، ثم نقوم بعكسه مرة أخرى على السماء. وليس هذا هو الحال مع اللون الأزرق فقط وإنما مع كل الألوان. فقد أثبت العلم الحديث أن الألوان ما هي إلا أمواج وأطياف مختلفة تقوم أجهزة الاستقبال الإنسانية (حواس الإنسان) باستقبالها وترجمتها إلى الألوان المألوفة. هكذا فإن النحلة، على سبيل المثال، ترى العالم بأسلوب مختلف تماماً عما نراه نحن. وإذا ما كان يصعب علينا أن نصدق أن السماء ليست زرقاء في ذاتها، فمن ذا الذي يستطيع أن يقنع النحلة بأنها ليست حمراء مثلاً إذا ما كانت حواسها تستقبلها على أنها كذلك؟ وعلى هذا فإن كل أفكارنا عن الشمس، أو عن أي شيء آخر يحددها استقبالنا لهذه الأشياء. وهذا هو بالضبط ما يعنيه شوبنهاور بالفكرة Idea أو بالعالم على أنه فكرة. فهذا الوصف لعملية الإدراك يجعل الوصول إلى الشيء في ذاته مستحيلاً. أما كل ما يستطيع العقل الوصول إليه فهو مجرد فكرة عن الشيء. وهذا أيضا هو ما يعنيه جاست عندما يؤكد أن الفنان لا يصور الشيء ذاته وإنما يصور فكرته عن الشيء. وهكذا يتضح أن شوبنهاور يؤمن بأن الذات والموضوع منفصلان عن بعضهما البعض وأن الذات تصل إلى الموضوع عن طريق الفكرة التي تكونها عنه والتي تعمل كمعبر يصل بين الذات والموضوع أو العالم الخارجي. وهذه فكرة مخالفة تماماً للرؤية الهيجلية للوعي.

تختلف رؤية هيجل للعلاقة بين الوعي والعالم تماماً عن هذه الرؤية المبسطة التي تمنح كلاً منهما استقلالاً ذاتياً وتصل بينهما عن طريق الفكرة. فالعلاقة بين الذات والعالم عند هيجل ليست بهذه البساطة، وإنما هي أكثر تعقيداً. فهيجل يرى أن الذات والعالم ليسا منفصلين عن بعضهما البعض وإنما هما تركيبان يظهران فقط عند حدوث الخبرة Experience وهي التقاؤهما ببعضهما البعض. ولذلك لا يمكن الحديث عن الذات بمعزل عن العالم ولا عن العالم بمعزل عن الذات، حتى إن هيجل لا يستخدم كلمة شيء Thing أو موضوع Object وإنما يستخدم كلمة محتوى Content للإشارة للعالم الخارجي وعناصره. وذلك لأن المحتوى لابد وأن يكون جزءاً من شيء يحويه ولا ينفصل عنه، ألا وهو الذات. أما الحاوي فلا يمكن أن يكون حاوياً بدون محتوى. فإذا ما كنت واعياً بشيء ما كالكتاب الذي أقرؤه مثلاً، فلا يسمى هيجل هذا الكتاب شيئا وإنما يسميه "محتوى". والخبرة هنا هي وعيي بهذا المحتوى. وإذا ما كنت واعياً بهذه الخبرة، فأنا على وعي بها على أنها آخر، أي ما ليس بأنا. ومن هنا يأتي الوعي بالأنا، وهي كل ما ليس بالآخر. فإذا ما كان هذا الكتاب مسرحية هاملت لشكسبير مثلاً فإن ذاتي أكثر ثراءً بعد قراءة المسرحية منها قبلها وذلك لأن الذات التي استوعبت هاملت وقارنت نفسها به وميزت نفسها عنه، هي أكثر معرفة بذاتها من تلك التي لم تكتسب هذه المعرفة بعد. في قصيدة أغنية العاشق ج. ألفريد بروفروك لإليوت، يقارن بروفروك بينه وبين هاملت قائلا:

No! I am not prince Hamlet, Nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use
Politic, cautious, and meticulous ....

كلا! ما أنا بالأمير هاملت، وما أريد لي أن أكون:

إنما أنا سيد تابع في حاشية الأمير،
أصلح لأن يكتظ بي موكبه. أن أخلق موقفاً أو موقفين
أن أنصح الأمير، أنا لاشك أداة طيعة:
يملؤني الاحتشاد، ويسعدني أن ينتفع بي مولاي.
فطن، حذر، مسرف في الدقة ....

(إليوت. ص ٨٥)

ومن وجهة النظر الهيجلية، فإن بروفروك أصبح على وعي أكبر بذاته عندما يقارن نفسه بهاملت. وهو يصير ذاتاً ويزداد وعيه بذاته على أنها ذات كلما ميز نفسه عن عدد أكبر من الموضوعات أو المحتويات وكلما زادت دقة هذا التمييز.

وعلى الرغم من أن الأنا ليست موضوعاً أو شيئاً. فإنها لا تنفصل عن الأشياء التي تعطي الوعي بالأنا. وهذه الأنا هي ما يسميه هيجل بالروح أو العقل Geist. وإذا كانت هذه الأنا أو الروح لا تنفصل عن الأشكال المادية التي تظهر بها، فإن دراسة أشكال الإدراك الإنساني وتطور الوعي عبر التاريخ هو دراسة لازدياد إدراك هذه الروح أو الأنا لنفسها. وهذه هي الرحلة التي يتتبعها هيجل في فينومينولوجيا الروح. حيث تجد هذه الروح كل الأشكال المادية غير كافية أو مناسبة للتعبير عنها وذلك. ببساطة. لأنها روح. وقمة التطور في فينومينولوجيا الروح هو إدراك الأنا لذاتها بوصفها أنا مطلقاً أو روحاً مطلقاً وليس موضوعاً أو محتوى. وتصل الأنا إلى هذه المرحلة بعد رحلة طويلة في العالم المادي الذي ما هو إلا صور مختلفة للأنا في مراحل تطورها. ومن هنا يأتي اهتمام هيجل بالتاريخ بوصفه تاريخاً لتطور الوعي الذاتي للأنا، أي لتطور وعي الأنا بذاتها على أنها أنا وليست موضوعاً. وتصل الأنا إلى هذا الوعي الذاتي عبر عدة أشكال من التعبير: أولها وأقلها تقدماً هو الفن. يليه الدين، ثم الفلسفة في النهاية حيث تصل الأنا أو الروح إلى مرحلة الروح المطلق أو الوعي المطلق بالذات.

قبل الخوض في نظرية هيجل عن الفن وكيفية تأثيرها على إليوت وكيف أنها تشكل القطب الثاني من الحداثة، ينبغي أن نعي بوضوح مدى اختلاف العلاقة بين الذات والموضوع عند هيجل عنها عند شوبنهاور. فعند هيجل: "العقل ليس مستقلاً. لأنه لا يمكن أن يبتعد أبداً عن الآخر (المحتوى) وإذا ما كان له أن يحرر نفسه من الآخر، فسوف يتلاشى — وذلك لأن وجوده يتشكل في خبرته أو إدراكه للمحتوى". وعلى هذا، فإن "الذات والموضوع ليسا كينونتين مستقلتين لا تتغيران، تقف كل منهما في مواجهة الأخرى عبر هوة معرفية وميتافيزيقية. بل هما تركيبان يظهران فقط من خلال الخبرة. ولا يوجد موضوع بدون ذات. ولا ذات بدون موضوع" (جونز. ص ١١٣).

وهكذا يتضح الفرق بين شوبنهاور وهيجل. بالطبع يؤمن كل منهما بوجود الذات، وبأهمية الدور الذي تلعبه في المعرفة، ولذلك فهما فيلسوفان مثاليان. ولكن شوبنهاور يرى أن الذات والموضوع منفصلان عن بعضهما البعض، وأن الذات تصل إلى الموضوع عن طريق الفكرة التي تكونها عنه ألا وهي الانطباع الحسي الذي يطبعه الموضوع على الذات. أما هيجل فيؤمن بأن الذات والموضوع لا ينفصلان عن بعضهما البعض، وأنه لا يوجد وسيط بينهما. ولذلك فهو يؤمن بالحضور المباشر للموضوع في الذات. ولذلك يعد شوبنهاور فيلسوفاً مثالياً ذاتياً Subjective Idealist بينما يعد هيجل فيلسوفا مثاليا موضوعياً Objective Idealist. وقد أثر شوبنهاور في فلسفة أورتيجا إي جاست الفنية كما يظهر واضحا جليا في كتاباته وخاصة في تصوره لطبيعة إدراك الإنسان للعالم وكيفية تأثير ذلك على الفن. أما هيجل فقد أثر بقوة في نظرية إليوت عن الشعر، كما أثر في فكره عموماً. خاصة أن إليوت قد كتب أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في

الفيلسوف الإنجليزي الهيجلي هربرت فرانسيس برادلي (١٨٤٦-١٩٢٤) والتي أعيد نشرها تحت عنوان المعرفة والخبرة في فلسفة ف. هـ برادلي Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley.

٢- نظرية الفن عند هيجل:

على العكس من كانط الذي نظر إلى الفن على أنه نشاط يهدف إلى إبداع الجمال ومن ثم اهتم بتحليل كيفية شعور الإنسان بالجمال وتميزه عن الإحساس بالمتعة وعن المنفعة. نظر هيجل إلى الفن باعتباره تعبيرا عن الروح في مراحل تطورها المختلفة. وقد قاد هذا الاختلاف المبدأي كل من كانط وهيجل إلى مفاهيم مختلفة ونتائج متباينة بل وأساليب مختلفة في دراسة الفن. نظر كانط إلى الإنسان باعتباره فردا، ومن خلال تحليله لقدرة هذا الفرد على المعرفة وعلى الفعل الأخلاقي انتهى إلى أن هناك قدرة ما داخل هذا الإنسان على الإحساس بالجمال والحكم على ما هو جميل أو قبيح. وإذا ما كان الإنسان يشعر بالشكل. فلابد وأن يكون هدف الفن هو خلق الجمال على المستوى الشكلي. وبالتالي فإن الفن يهتم بالشكل كأساس له لا بالموضوع. ودراسة الفن كوسيلة لإبداع الجمال تكون دراسة شكلية لا موضوعية. ونقد الفن. أي الحكم عليه من حيث كونه جميلا أم قبيحا، هو حكم على شكله.

> ومن هنا. فإن كانط يعد أول من قام بتوفير الأدوات اللازمة لتأسيس التوجه الإستطيقي كتوجه يتمتع بالاستقلال والاكتفاء الذاتي. وهكذا كأساس لمفهوم يرى الفن على أنه وسيلة أساسية وأولية لا يمكن استبدالها أو تخطيها بأي من إنجازات ملكات الإنسان العقلانية. (هيثرنتن، ص ٣٠)

لم ينظر هيجل للإنسان باعتباره فرداً وإنما باعتباره عقلاً Mind. وهذا العقل لا يقتصر على فرد واحد أو جماعة واحدة وإنما هو عقل واحد يجمع كل أبناء الإنسان ويتطور عبر العصور. ونهاية هذا التطور هي أن يصل هذا العقل إلى أن يتعرف على ذاته على أنه عقل أو روح مطلقة. وهو يصل إلى هذه الغاية عن طريق الفهم: فهم الصور المادية التي يعبر بها عن نفسه في البداية ثم فصل نفسه عنها تدريجياً حتى يصل إلى معرفة ذاته كروح مطلقة. ووظيفة هذا العقل هو فهم المراحل المختلفة التي يمر بها. وهذا العقل يعبر عن نفسه بأكثر من وسيلة كالفن والدين والفلسفة. ولذلك فإن هدف العقل عند هيجل هو الفهم. أما الإحساس فهو مرحلة بدائية في رحلة العقل. لا يستطيع التعرف فيها على نفسه بدون مساعدة الحواس والماديات. ولذلك فالفن هو تلك المرحلة البدائية التي يلجأ فيها العقل للوسائط المادية للتعبير عن نفسه. فالفن يعبر عن المطلق، أو الروح المطلق، عن طريق الإدراك الحسي Sensory Intuition. أما الدين والذي يلجأ إلى التصوير ليقنع من يؤمنون به فهو يعبر عن المطلق عن طريق الخيال Pictorial Imagination. وبعد أن يتطور العقل عبر هاتين المرحلتين يصل إلى مرحلة الفلسفة التي لا تستخدم الإحساس ولا الخيال وإنما تعبر عن العقل عن طريق الفكر الذي يعتمد على المفاهيم المجردة Conceptual Thought. ولذلك فإن الفلسفة هي أرقى صور العقل للتعبير عن نفسه وبالتالي إدراك نفسه. وإذا ما كان العقل أو الروح مفهوما مجردا بحتا فلابد وأن يكون التعبير عنه عن طريق الإحساس قاصراً لأن المادة لا يمكن أن تدرك مدى تجرد الروح أو أن تحيط به. ولذلك فإن الروح لا تستطيع أن تدرك نفسها إلا من خلال الفكر المجرد تماماً. وهذا لا يوجد سوى في الفلسفة. ولذلك فإن الفلسفة هي أرقى صور العقل للتعبير عن ذاته، ولإدراك ذاته، حيث لا يستطيع المجرد إدراك ذاته إلا من خلال الفكر المجرد. وعموماً فإن التطور من الفن إلى الدين إلى الفلسفة هو تطور من المادي إلى المجرد، وهو تطور تزداد فيه حركة التجريد باستمرار. وهذا أمر شديد الأهمية لأن تتبع هيجل لتطور الفنون من

فن لآخر يتبع نفس حركة التجريد. إلا أن أهم ما يجب أن نلحظه الآن، أن اهتمام هيجل بالفن ينصب حول فكرة الفهم لا الاستمتاع. وأن هيجل ينظر إلى الفن باعتباره مرحلة من مراحل فهم الروح لنفسها. أي أن العنصر المحوري في نظرية هيجل عن الفن هو الفهم. والفهم يكون فهما للمضمون أو لمحتوى الفن عموماً، أو شكل محدد من الفن، أو حتى عمل فني واحد. ومن هنا نرى أن هيجل ينظر للفن باعتباره مضمونا وليس شكلاً. ولا يعني هذا أن هيجل يقلل من أهمية الشكل في الفن. ولكنه يمنح المضمون الأولوية على الشكل. وذلك على العكس من كانط الذي كان اهتمامه منصباً على الشكل. والسبب في اهتمام كانط بالشكل هو بحثه في علم الجمال عن السبب الذي يجعل الإنسان يحس أو يشعر بالجمال. أما السبب في اهتمام هيجل بالمضمون فهو بحثه عن الطرق التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته، أي إهتمامه بالفهم. أي أن النتائج المختلفة التي يخلص إليها كانط (الفن كشكل) وهيجل (الفن كمضمون) ترجع إلى اهتمام الأول بالإحساس، وإلى اهتمام الثاني بالفهم. أي أن البدايات المختلفة لابد وأن تصل إلى نهايات مختلفة. ولا يمكن إهمال أي من وجهتي النظر أو تفضيل احداهما على الأخرى، إذ إنهما يشكلان القطبين اللذين يتأرجح بينهما الفن الحداثي.

توصل الفنانون الحداثيون إلى استحالة وجود فن يعتمد على الشكل فقط، إذ لابد من وجود مضمون يحويه ذلك الشكل. لكن الفن لا يمكن أن يتكون من مضمون فقط إذ يتحول في هذه الحالة إلى فلسفة أو ملاحظات اجتماعية أو نفسية. ومن هنا فلابد وأن يتحد الشكل والمضمون لصنع الفن وعلى الرغم من ميل هيجل لجانب المضمون واهتمامه به وتغليبه على جانب الشكل فإنه لم يهمل الناحية الشكلية، بل وجد جدلاً قائماً بصورة دائمة بين الشكل والمضمون. يؤمن هيجل أن:

> مضمون أو معنى العمل أمر شديد الأهمية، ولكن ذلك لا ينفي أهمية النواحي الشكلية، فمضمون العمل يتطلب بل ويحدد نواحي شكلية محددة. وفي رأي هيجل لا تستبعد محورية المضمون الرأي القائل بأن العمل الفني يعد غاية في حد ذاته بشكل ما، وله قيمة قائمة بذاتها وليس مجرد وسيلة يمكن التخلص منها أو استبدالها لبلوغ غاية ما. الفن يمكن أن يكون غاية في حد ذاته ويهدف في نفس الوقت إلى خدمة الأخلاق، طالما كانت الأخلاق تعني حياة أخلاقية وليس المفهوم الكانطي من الأخلاق باعتبارها أخلاق الوعي.
>
> (إنوود، ص٧٣)

على العكس من كانط الذي تعامل مع الفن — والأخلاق أيضا — على أنه مجموعة من العوامل الشكلية. تعامل هيجل مع الفن على أنه مضمون. وأن هذا المضمون يكشف عن مرحلة ما في تطور الروح. فالفن الخاص بكل مرحلة من مراحل التطور البشري يكشف عن شكل الوعي المميز لهذه المرحلة. ولذلك قام هيجل بدراسة الفن تاريخياً، وتتبع تطوره عبر التاريخ لكشف ما يعبر عنه. وقد تتبع هذا التطور عن طريق الجدل القائم بين الشكل والمضمون. فإذا ما كانت الروح المجردة تستطيع الوصول إلى الفهم الذاتي الكامل فقط عن طريق الفكر المجرد، وإذا ما كان المضمون أو الموضوع هو العنصر القائم في العمل الفني الذي يمثل هذا الفكر المجرد، فلابد وأن يزداد هذا العنصر على حساب العنصر الآخر في العمل الفني — الشكل. أي أن تطور الفن يتوجه نحو اهتمام متزايد بالمضمون يؤدي إلى نقصان الدور الذي يلعبه الشكل. يسلك الفن إذاً مساراً يتجه به نحو درجة أعلى من التجريد، حتى يتلاشى الفن نفسه ويندمج في شكل آخر من التعبير يعتمد على الفكر المجرد كالفلسفة مثلاً. ويرى هيجل أن تطور الفن يكشف عن هذا التوجه المتزايد نحو المضمون.

يرى هيجل أن تطور الفن قد ارتبط دائماً بتطور الفكر الديني، ولذلك فهو يربط بين شكل الفن في أي حقبة وبين الصورة التي يقدمها الدين عن الإله في تلك المرحلة من التطور. ويقسم هيجل تطور الفن إلى ثلاث مراحل أساسية: الفن الرمزي — وهو الفن الهندي والفارسي والمصري القديم — أي الفنون ما قبل اليونانية. والمرحلة الثانية وهي الفن الكلاسيكي ويمثل الفن اليوناني والروماني. والمرحلة الثالثة هي الفن الرومانسي وهو يمثل الفن منذ بداية الحقبة المسيحية حتى عصر هيجل. كذلك قام هيجل بتقسيم الفنون الخمسة — العمار والنحت والرسم والموسيقى والشعر — حسب تناسبها مع هذه المراحل الثلاث. فقد وجدت كل هذه الفنون في جميع العصور، ولكن كل عصر قد عبر عن روحه بصورة أكثر وضوحاً في أحد الفنون. فالفن الرمزي يعبر عن درجة بدائية في تطور الفكر الإنساني وقد سمى بهذا الاسم لأنه لا يشير إلى ذاته كفن وإنما يشير إلى الإله الذي يرمز إليه. ولم تكن فكرة الإله واضحة وإنما كان دائماً عنصرا هاماً من عناصر الطبيعة كالشمس مثلاً. والفن الذي كان يعبر عن روح هذا العصر هو فن المعمار الذي كان يستخدم في بناء المعابد. وكانت ضخامة هذه المعابد ترمز إلى عظمة الإله. ولم يمارس العقل الإنساني تأثيراً قوياً على الطبيعة، أي لم يقم بإعطائها شكلاً واضحاً في هذه المرحلة وذلك لأنه لم يكن قد تطور تطوراً كافياً ليحكم قبضته على المادة التي يستخدمها في التعبير عن مكنونه. والسبب في هذا أن هذا المكنون، أو فكرة الإله لم تكن واضحة في ذهن الإنسان في هذه المرحلة البدائية من تطور الروح. ونلحظ هنا أن هيجل قد قدم الجدل بين الشكل والمضمون الذي سوف يستخدمه في تتبع تطور الفن عبر العصور، وهو نفس الجدل الحاضر بقوة في كتابات النقاد الجدد وخاصة إليوت. وله نفس المصدر، إذ يرجع الشكل إلى المجهود الذي يبذله العقل الإنساني ليعطي للمادة التي يستقبلها من الخارج — المضمون — شكلا يتمتع بنوع ما من أنواع النظام. وفي هذه المرحلة المبكرة نرى أن الفن يميل بقوة نحو المضمون — حتى وإن كان غير واضح — ويبتعد عن الشكل.

في الفن الكلاسيكي، وهو المرحلة الثانية التي يحددها هيجل لتطور الفن — يحدث توحد تام بين الشكل والمضمون، ويصلان في هذه المرحلة إلى التناغم التام. ولذلك ينظر هيجل إلى الفن الكلاسيكي، وهو الفن اليوناني، باعتباره أرقى الفنون وأكثرها اتساقاً مع ذاته. وأي تطور للفن بعد ذلك هو هبوط من تلك القمة السامقة التي بلغها الفن اليوناني.

تصور الإغريق آلهتهم وهي تتغلب على الطبيعة وقوى الطبيعة المختلفة المتمثلة في العمالقة Titans. وبهذا انفصلت الآلهة عن الطبيعة واتخذوا شكلا إنسانيا. أي أن الآلهة، وهو جوهر هذا العالم، قد أصبحوا مماثلين للإنسان في الشكل. وذلك لأن العقل الإنساني يطبع نفسه على العالم. ويصل هيجل إلى أن الإغريقيين كانوا في توافق تام مع العالم. أكثر ممن سبقوهم وممن جاءوا بعدهم. وإذا ما كان الفن المعماري هو ما عبر به من سبقوا الإغريق عن رؤيتهم، فإن الإغريق عبروا عن ديانتهم عن طريق فن النحت. فقاموا بنحت تماثيل لآلهتهم. وعلى النقيض من الفن السابق عليهم، فإن تمثال الإله لا يشير إلى شيء لم يتم التعبير عنه. ولا يوجد به تفاصيل جسمانية زائدة عن الحاجة أو نقص لم يتم التعبير عنه؛ ولذلك فإن فن النحت يعبر بصورة دقيقة تماماً عن رؤية الإغريق للإله. وفي فن النحت يمارس العقل الإنساني تأثيراً في تشكيل المادة التي يشكلها أكبر بكثير من ذلك الذي يقوم به في الفن المعماري الذي يعتمد على الكتلة أكثر مما يعتمد على التشكيل. ولذلك يصل الشكل والمضمون إلى حالة من الاتزان غير مسبوقة. ولا يمكن للفن العودة إلى نفس الدرجة من التوازن في الجدل بين الشكل والمضمون مرة أخرى. وذلك لأن العقل يستحيل أن يعود لعبادة الآلهة التي تتخذ مظهر البشر مرة أخرى. وهكذا فإن أي تطور للفن بعد الفن الكلاسيكي سوف يكون على حساب هذا الاتزان الرائع الذي لا يمكن بلوغه ثانية.

لم يهمل هيجل الفنون الإغريقية الأخرى، بل لاحظ أهمية الملاحم الشعرية والأساطير التي كانت تصور أصول الآلهة وبالتالي أصول الديانة الإغريقية. كما لاحظ هيجل أيضا أن التراجيديا الإغريقية كانت تصور الحياة الإغريقية. فتراجيديا أنتيجوني Antigone مثلاً تعبر عن الصراع بين أنتيجوني التي تسعى لدفن جثة أخيها كي تنال روحه الأمان والحساب في الآخرة. ويعارضها في ذلك قرار أصدره كريون الحاكم بعدم دفن أخيها في أرض إغريقية وذلك لاتهامه بخيانة الدولة. وتعبر هذه المأساة، بالنسبة لنظرة هيجل للفن، عن الصراع بين ولاء الفرد للأسرة وولائه للمدينة. وهذا الصراع هو الذي أدى إلى انهيار الحياة الإغريقية.

تطور الفن بعد المرحلة الكلاسيكية بسبب ظهور الديانة المسيحية وظهور أبعاد ثيولوجية وفلسفية جديدة أدت إلى اتساع العقل الإنساني. فعلى العكس من الفن الرمزي الذي لم يكن لديه الكثير لكي يعبر عنه، فالفن المسيحي لديه كثير جدا لكي يعبر عنه. فأصبح للعقل حياة خاصة شديدة العمق والاتساع لدرجة يصعب التعبير عنها في صورة مادية. ولذلك طغى طرف المضمون على الشكل مرة أخرى في الدياليكتيك. قدم الفكر الديني المسيحي أبعاداً جديدة وتحديات للفن. فالفن يمكنه تصوير المسيح والعذراء ولكن لا يمكنه تصوير الإله الخالق. فالتراث الديني المسيحي يزخر بالأيقونات وبصور المسيح والعذراء، ولكن الوصية الثانية تضع حذرا واضحا على محاولة تصوير الإله، "لا تحفر صوراً للإله". وعلى هذا، فهناك ما لا يستطيع الفن الوصول إليه ولا حتى تخيله. بالإضافة إلى ذلك فإن تطور الفلسفة والفكر الديني والأخلاقي قد أعطى العقل الإنساني أبعاداً لا يمكن التعبير عنها بصورة مادية. ولذلك فإن التعبير عن العقل أو الروح الإنسانية يبدأ في الانتقال من الفن إلى الفلسفة والفكر المجرد.

إذا ما كان الفن المعماري يقدم المعبد، والنحت يقدم الإله القابع داخل ذلك المعبد، فإن الفن المسيحي يعبر عن نفسه بصور مختلفة عن المعمار والنحت ألا وهي الرسم والموسيقى والشعر. فالرسم يمثل صور المسيح والعذراء المأخوذة من قصص العهد الجديد. والموسيقى والشعر تقدمان التراتيل والترانيم التي يتم إنشادها لذكر الإله. ولذلك فهذه الفنون تتناسب مع الفن الرومانسي وهو الفن الذي ظهر منذ العهد المسيحي وحتى عصر هيجل. وتعبر هذه الفنون أيضا عن العابدين خارج المعبد على النقيض من النوعين السابقين.

وهكذا نرى أن تطور الفنون هو تطور ينزع إلى البعد عن المادية Dematerialization ويتجه نحو التجريد. فالفن المعماري يعتمد على الكتلة والفراغ وتأثير العقل الإنساني فيه على المادة محدود. أما فن النحت فلا يعتمد على الكتلة المنحوتة بقدر ما يعتمد على المجهود الذي يبذله العقل في تشكيل المادة. وهذا بعد عن المادية وتوجه نحو التجريد. ويزداد هذا التوجه في الانتقال من النحت إلى الرسم الذي يقوم بتصوير أجساد ثلاثية الأبعاد يمكن نحتها على سطح ثنائي الأبعاد. وهو بذلك يمثل خطوة أخرى نحو التجريد. أما الموسيقى فتتخلى عن المكان تماما وتتطور في الزمان فقط. والموسيقى لا تقوم بتصوير أحداث في العالم الخارجي وإنما في العالم الداخلي —الوعي— فقط. والشعر، في خاتمة المطاف يتخلص من العنصر المادي الباقي في الموسيقى. فالموسيقى ما زالت تستخدم الأصوات المسموعة، أما الشعر فيستخدم التصورات Conceptions العقلية. فيمكن قراءة القصيدة مثلا بدلا من سماعها. ولذلك فالشعر هو أكثر الفنون تجريداً وإرهاقا بالنسبة لهيجل. ولذلك فهو أيضا يقوم بتجهيز العقل لكي يدرك ذاته بدون أي وسيط مادي. والعقل يصل إلى هذه المرحلة في الفلسفة التي لا يوجد بها أي وسيط مادي وإنما أفكار مجردة يعبر بها العقل عن نفسه ويدرك ذاته. وتعتبر الفلسفة بذلك أرقى منتجات العقل البشري والوسيلة الوحيدة التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته على أنه عقل أو روح مجردة وليس أي شيء مادي وذلك بعد مروره برحلة طويلة كان يقوم فيها بالتعبير عن ذاته بالصور المادية.

يمكن أن نخلص من هذا العرض المبسط لنظرية الفن عند هيجل بثلاث نتائج بالغة الأهمية في فهم النظرية الفنية عند إليوت والتي تمثل وجه الحداثة الآخر. أولاً، أن الخلاف بين فهم كانط وفهم هيجل للفن خلاف حاسم وذلك لاختلاف النقطة التي ينطلق منها كل منهما. يبدأ كانط بحثه بحقيقة ثابتة ألا وهي وجود جانبي حسي شعوري لدى الإنسان. وعلى هذا يبدأ كانط بحثه في حقيقة شعور الإنسان بالجمال محاولاً الوصول إلى الأصول المعرفية التي تمنح الإنسان الإحساس بالجمال. وهكذا فنقطة الانطلاق عند كانط حسية شعورية. أما هيجل فينظر للفن على أنه تعبير عن الإنسان الذي ينتجه وإلى فن كل عصر على أنه تعبير عن وعي الإنسان في هذا العصر، وإلى الفن عموماً على أنه تاريخ تطور الوعي والفكر الإنساني عبر العصور. ولذلك فهو يسعى إلى فهم الوعي الإنساني من خلال دراسة الفن باعتباره وسيلة هذا الوعي في التعبير عن ذاته. أي أن توجه كانط للفن ينطلق من الإحساس بالجمال. أما توجه هيجل نحو الفن فيعتمد على الفهم. ولذلك نرى أن اهتمام كانط ينصب على الشكل وذلك لأن الشكل هو ما يعطي المتعة الحسية أو الشعور بالجمال. أما هيجل، وإن كان لا يهمل الشكل كما رأينا، إلا أنه يعتمد أساساً على المضمون الذي يعبر عنه الفن — حتى وإن عبر عنه عن طريق الشكل. وذلك لأنه يهتم بالفهم وليس الإحساس ويستتبع ذلك اختلافا آخر بينهما ألا وهو تركيز كانط على الفن باعتباره كينونة ثابته يسعى لاكتشاف مصادر الجمال فيه عن طريق الدراسة الشكلية. وذلك هو المصدر الذي ترتكز عليه المدارس الشكلية في دراسة الفن.

وعلى النقيض من ذلك. فإن هيجل الذي يسعى لفهم الوعي الإنساني من خلال الفن، فيتتبع مسار الفن تاريخياً كي يصل إلى ذلك الفهم. وعندما يصل إلى درجة لا يستطيع الفن أن يعبر فيها عن تطور العقل يتخلى عنه متوجهاً نحو الفلسفة. ولذلك أيضاً فهيجل يركز على تطور الفن عبر العصور ويدرسه دراسة تاريخية تسعى إلى استخلاص جوهره، وينظر إليه ككل باعتباره تاريخاً متكاملاً ذا بداية ونهاية. تعبر كل مرحلة فيه عن درجة معينة من تطور العقل.

أدى اختلاف النقاط التي ينطلق منها كانط وهيجل لدراسة الفن — ألا وهي الإحساس والفهم — إلى أن يركز كل منهما جهوده نحو دراسة وجه محدد للفن — ألا وهو الشكل في حالة كانط والمضمون في حالة هيجل وهما يمثلان القطبين اللذين يتأرجح بينهما الفن الحداثي. إلا أن هيجل لم يهمل الشكل تماماً وإنما نظر إليه على أنه في علاقة جدل مع المضمون. وتتبع تطور الفن عبر التاريخ عن طريق دراسة تلك العلاقة الجدلية. وقد أثر ذلك التصور الدياليكتيكي للفن أبلغ التأثير على فهم إليوت للفن. وهذه هي النتيجة الثانية.

أما النتيجة الثالثة للفهم الهيجلي للفن فهي نظرته للفن باعتباره أحد الوسائل التي يعبر بها الوعي عن نفسه. وهو بذلك جزء من كل أكبر منه. فالفن جزء من الوعي الإنساني الذي يعبر عن نفسه من خلال الدين والفلسفة والعلاقات الاجتماعية والأشكال الثقافية والمجتمع نفسه. ولذلك فالفن ليس مستقلاً بذاته عن الفلسفة والأخلاق. وإنما هو جزء من تلك الكلية التي يدرسها هيجل وهي الروح. وإذا ما رفضنا استقلال الفن. فإن المعايير الفنية الشكلية التي تتناسب مع الرؤية المستقلة لا تصبح كافية وإنما يجب الحكم على الفن من خلال المعايير التي يتم بها الحكم على الكل الذي هو جزء منه. والأخلاق جزء من هذه المعايير بدون شك.

> لا يشجع الفن الأخلاق بمعنى أنه يجعل من أشرار الناس أخياراً. فلو كان هذا هدف الفن، فلن يكون ذا قيمة لذاته، وإنما باعتباره وسيلة نحو غاية يمكن أن تخدمها وسائل أخرى بصورة أفضل. ولكن الفن يعبر عن الأخلاق المتواجدة بالفعل أو الحياة الأخلاقية ويعززها — والمقصود هنا بالحياة الأخلاقية هو

العادات والأعراف والتسلسل الاجتماعي والاحتفالات – السائدة في المجتمع الذي يخدمه.

(إنوود، ص٧٠)

وعلى هذا فإن الفن لا يخدم غاية أخلاقية محددة والهدف منه ليس نشر الأخلاق. ولكنه على الرغم من ذلك يؤثر في الأخلاق وبالتالي يمكن الحكم عليه من منظور أخلاقي. وهذه الأخلاق هي جزء من الروح الكلية Geist التي يعد الفن جزءاً منها أو من التعبير عنها. ولذلك فإنكار استقلال الفن واعتباره جزءاً من كل يستتبع ضرورة الحكم على الفن بالمعايير التي تحكم هذا الكل والتي قد تكون أخلاقية. أي أن رؤية هيجل تستتبع وجود محكات خارجية Transcendental للحكم على الفن. على النقيض من الرؤية الكانطية الشكلية التي لا تسمح سوى للمحكات الداخلية Immanent بالحكم على الفن. وهكذا فوجود هذه المحكات الأخلاقية الخارجية للحكم على الفن هي النتيجة الثالثة للرؤية الهيجلية للفن. وقد كان لهذه النتائج الثلاث أبلغ الأثر على تطور رؤية إليوت للفن الحداثي، وهي الرؤية التي تمثل الجانب الآخر للحداثة.

٣- إليوت والتراث الهيجلي:

على الرغم من اتفاق أورتيجا إي جاست وإليوت في العديد من وجهات النظر عن الفن الحداثي. فإنهما يختلفان اختلافاً حاداً في رؤيتهما للتراث. وهذا الخلاف لا يمكن تفسيره بالعودة إلى كانط. إذ إن كانط هو مصدر التشابه بينهما. ولكن مرجعه التأثيرات الأخرى على فكرهما. فقد تأثر أورتيجا إي جاست بفلسفة آرثر شوبنهاور كما تكشف لنا فلسفته ورؤيته للفن. بينما تأثر إليوت بهيجل. ولكن قبل تتبع تلك التأثيرات،[1] يجب أن نكتشف مدى الخلاف بينهما، إذ إن نواحي الاختلاف نفسها توضح مدى هذا التأثر.

يختلف أورتيجا إي جاست وإليوت حول مشكلة التراث. فهما، وإن كانا يعترفان بالحضور القوي للتراث وبتأثير الفن المتواجد بالفعل على الإبداع المعاصر والمستقبلي للفن. إلا أنهما يختلفان فيما عدا ذلك. فبينما يرى أورتيجا إي جاست أن تأثير التراث سلبي تماماً على الفن ولذلك يجب تحاشيه، يتبنى إليوت موقفاً توفيقياً بين التراث والحداثة. يؤكد جاست أن التراث يعوق الإبداع الفني قائلاً:

> يحدث تفاعل كيميائي داخل عقل الشاعر بسبب الصدام بين حساسيته الفردية والفن المتواجد بالفعل. فهو لا يوجد بمفرده أمام العالم. وإنما يتدخل التراث الفني في تلك العلاقة بينه وبين العالم كوسيط مفسر. وماذا يكون رد فعل العقلية المبدعة الأصيلة إزاء الجمال الذي أنتجته الأعمال الفنية السابقة؟ قد يكون إيجابياً أو سلبياً. فإما أن يتوافق الفنان مع الماضي ويعتبره تراثه الذي يشعر أن من الواجب عليه أن يصل به إلى حد الكمال، أو يكتشف أن بداخله كراهية تلقائية لا يمكن تفسيرها نحو الفن المتواجد والمتفق على قيمته الفنية. وبالطبع، كما أنه سيسعد بالاستقرار والعمل في الأشكال التقليدية ويكرر بعض نماذجها المقدسة في الحالة الأولى، فإنه لن يرضى بمجرد الخروج عن التراث المتواجد فقط ولكنه سوف يسعد بأن يعطي عمله شكلاً صريحاً من أشكال الاحتجاج ضد العادات الراسخة عبر الزمن في الحالة الثانية.

(جاست، ص٤٣)

وهكذا يرى أورتيجا إي جاست أن الفن الحداثي لا يرفض التراث وحسب بل يجعل من رفض التراث والهجوم على الفن السابق موضوعه. ولذلك يفسر إعجاب بودلير "بفينوس السوداء"

بأنه رفض "لفينوس البيضاء" ألا وهي صورتها التقليدية المعروفة. ويرى أن السخرية والهجوم على الفن التقليدي هو أهم موضوع للفن الحديث، حتى إن "الفن الحديث سوف يتشكل في يوم ما من الاحتجاج على الفن التقليدي وحسب" (ص٤٤) ويتحتم على الفن أن يقوم بهذا التحول وإلا فسوف "يعوق ثقل التراث أي إلهام جديد". وما يجذب الفنان الحديث للفنون البدائية ليس جودتها وإنما نقاؤها، أي "خلوها من التراث." وهكذا يضع أورتيجا إي جاست التراث والحداثة على النقيض تماماً من بعضهما البعض بحيث لا يمكن التوحيد بينهما بأي شكل من الأشكال لدرجة أنه يقسم العالم جغرافياً من حيث ردود الأفعال المتباينة نحو التراث. فماذا سيكون رد فعل الفنان إزاء التراث الذي يمسك بتلابيبه ويعوق حركته. ويسلبه حريته؟

> إما أن يخنق التراث كل الطاقة الإبداعية — كما فعل في مصر وبيزنطة والشرق عموما — أو أن تأثير الماضي على الحاضر سوف يتغير وتظهر حقبة طويلة يتمكن فيها الفن الجديد من الهرب، خطوة بخطوة، من القديم الذي كان يهدد بخنقه.
> والحدث الثاني يميز أوروبا — التي تقف نزعتها المستقبلية، والتي كانت سائدة طوال تاريخها، في تضاد واضح مع النزعة التقليدية التي تهيمن على الشرق بشكل لا مفر منه. (جاست، ص ٤٤)

وبتحديد النزعتين التقليدية والتجديدية على أنهما صفتان أساسيتان أو غريزتان لا فكاك منهما، تميز كل منهما بعض الشعوب، ينكر جاست تماماً إمكانية حدوث أي تلاقي بين التراث والحداثة. بل أنه يختتم على مقاله الشهير نزع الصيغة الإنسانية عن الفن بملحوظة يتوقع بها رد إليوت أو من يتبعون فكره على هجومه القوي. يقول جاست:

> من السهل أن يحتج شخص ما قائلا إنه من الممكن دائما أن يتم إنتاج الفن في إطار تراث ما. ولكن هذه العبارة المريحة ليست ذات جدوى للفنان الذي ينتظر الإلهام الحقيقي ممسكاً بقلمه أو إزميله في يده. (جاست، ص ٥٤)

يتفق إليوت مع جاست في إدراكه لثنائية التراث والفنان الفرد الساعي للتجديد ولإثبات بصمته الخاصة به التي تميزه عمن سبقوه. كما أنه يظهر وعيه التام بخطر التراث الذي يمحق أي نوع من التجديد.

> لكن إذا ما كان الشكل الوحيد للتراث، لعلاقة التسليم والتسلم، يتألف من إتباع أعمى للجيل السابق أو توافق خنوع مع نجاحاته، فيجب أن يتم دحض التراث. فقد رأينا أن مثل هذه التيارات البسيطة سرعان ما تفقد طريقها في الرمال، والجدة خير من التكرار. (إليوت، ص ٢٣)

يتفق إليوت وجاست أيضا في وعيهما بأن "الجدة خير من التكرار". فيقول جاست: "في الفن، لا يعد التكرار شيئاً". ويؤكد إليوت رفضه للتكرار قائلاً: "إن يتوافق العمل الجديد وحسب يعني ألا يتوافق على الإطلاق، وذلك لأنه لن يكون جديداً. ولذلك فلن يكون عملاً فنياً على الإطلاق" (إليوت، ص ٢٤). وكما يدرك إليوت المعنى السلبي للتراث، يدرك أيضا الصورة السيئة التي يلصقها النقاد به، فهم يستخدمون كلمة "تقليدي" ليعنوا عدم التجديد. و"إحدى الحقائق التي تتكشف خلال هذه العملية هي ميلنا للإصرار على مدح أي شاعر بناء على تلك الملامح التي تميز شعره والتي لا يشبه فيها أي شاعر آخر."وفي هذه الملامح أو الأجزاء نتظاهر بأننا نجد ما يتميز بالفردية، جوهر الإنسان الخاص".

وهكذا نرى أن إليوت على وعى تام بالتضاد القائم بين التراث والموهبة الفردية وعلى دراية بالمعنى السلبي الذي يلحقه النقاد بالتراث. إلا أنه لا يرضى عن هذا التضاد مؤكداً أنه "إذا

ما تناولنا أي شاعر بدون هذا التحيز، فسوف نجد أن أفضل أجزاء شعره، بل وأكثرها تفرداً قد تكون تلك التي يؤكد فيها الشعراء الموتى، أسلافه، خلودهم بقوة بالغة." (ص ٢٢)

يطرح إليوت رؤية مختلفة للتراث وبالتالي للعلاقة بين الموهبة الفردية والتراث. لا ينظر إليوت إلى التراث باعتباره كينونة واحدة جامدة يتم تسليمها من جيل إلى الجيل الذي يليه:

> التراث مسألة أكثر أهمية من ذلك كثيراً، فلا يمكن توارثه، وإذا ما أردته ينبغي عليك أن تحصل عليه ببذلك جهد جهيد. فهو يتضمن، في المقام الأول، الإحساس التاريخي، وهو أمر لا يمكن الاستغناء عنه تقريباً لأي شخص يرغب في أن يظل شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين، والإحساس التاريخي يتضمن إدراكاً، ليس فقط بكون الماضي ماضياً، وإنما بحضوره في الزمن الحاضر ... وهذا الإحساس التاريخي، الذي هو إحساس باللانهائي والزماني معاً، هو ما يجعل الكاتب كاتباً تقليدياً. وهو ما يجعل الكاتب في نفس الوقت واعياً بموقعه في الزمان، بكونه كاتباً معاصراً. (إليوت، ص٢٣)

أول ما يشكل التراث هو "الإحساس التاريخي". يتضح من تعريف إليوت للإحساس التاريخي أن فهمه للتاريخ فهم هيجلي بحت. فإليوت لا ينظر للتاريخ باعتباره مجموعة متتابعة للأحداث لا تربط بينها رابطة، وإنما هو كل مجرد "اللانهائي". ولكن هذا اللانهائي ليس تجريداً وحسب وإنما يتعين أو يتجسد في الزماني. والزماني Temporal هو اللحظة الحاضرة التي يكشف فيها اللانهائي Timeless عن نفسه. أي لا يمكن فصل أي منهما عن الآخر. ولذلك يصر إليوت على أن الوعي أو الإحساس التاريخي ليس مجرد "إحساس باللانهائي كما أنه إحساس بالزماني [وإنما هو] إحساس باللانهائي والزماني معاً". وعملية تجسد المطلق في الزماني وتجريد الزماني للوصول إلى المطلق هي فكرة هيجلية أصيلة. وتتضمن هذه الرؤية الهيجلية للتاريخ وعياً بحضور الزمن الماضي في الزمن الحاضر. إذ إن الماضي هو جزء من اللانهائي ويحمل جزءا من معناه، وهو بالطبع ما أدى إلى هذه اللحظة في الزمن الحاضر، ولذلك فلابد وأن يتم إعادة تفسير الماضي من منظور الحاضر لإدراك أهميته في الكل الموحد بناءاً على المعرفة التي تم اكتسابها. وهذه النظرة الكلية للتاريخ أو النظرة لموضع الماضي في الكل وإعادة تفسيره من منظور الحاضر هي ما تجعل الكاتب "واعيا بموقعه في الزمان".

> وقد يقول شخص ما "الشعراء الراحلون بُعداء عنا لأننا نعرف أكثر بكثير مما يعرفون" بالضبط، وما نعرفه هو هؤلاء الشعراء الراحلون. (ص ٢٥)

ولهذا يؤكد إليوت أن:

> الفرق بين الحاضر والماضي هو أن الحاضر الواعي هو وعي بالماضي بصورة وإلى حد لا يستطيع وعي الماضي بنفسه أن يظهرها.

يتضح ما يعنيه إليوت بتلك العلاقة التاريخية بين الماضي والحاضر إذا ما نظرنا إلى أصل هذه الفكرة عند هيجل. وأصلها الهيجلي هو عملية "إدراك الذات" التي تصل بها الروح المطلقة إلى إدراك ذاتها باعتبارها روحاً مطلقة.

> إدراك الذات ليست مسألة كل شيء أو لا شيء ولكنها مسألة تدرج. فالعقل لا يعي ذاته مرة واحدة. إدراك الذات يتطور على مراحل عبر الزمن. ففي مرحلة ما يكون العقل في مرحلة يمكن أن نسميها ح١ ويعي أنه في ح١. ولكن وعي العقل بأنه في ح١ هو مرحلة مختلفة عن مجرد كونه في ح١. فهذا الوعي يصبح ح٢. وعندما يصير العقل واعياً بأنه في ح٢ فإن هذا يدفعه إلى مرحلة أبعد، ح٣.
> (إنوود، ص٦٦-٦٧)

وهذا بالضبط ما يعنيه إليوت عندما يؤكد أن "الحاضر الواعي هو وعي بالماضي"، وأن ما يميزنا عن الشعراء الراحلين هو وعينا بهؤلاء الشعراء فتطور الحاضر على الماضي هو وعي بهذا الماضي. وهذه الرؤية الهيجلية للتاريخ هي التي ما تسمح لإليوت بتوحيد الحداثة والتراث على أساس أن الحداثة هي لحظة في التاريخ. ولهذا لا يرى إليوت أي تناقض بينهما، أما أورتيجا إي جاست، فعلى النقيض من ذلك، قد بقى محدودا بنظرته إلى التاريخ باعتباره تتابعاً مستمراً للحظات متفرقة. ولذلك فلم يمكنه رؤية أي علاقة بين الماضي والحاضر أو بين التراث والحداثة سوى علاقة تناقض. يشرح هيجل في مقاله "فلسفة الطبيعة" العلاقة بين الزمان واللامتناهي على أن الزمان هو عدم استقرار اللامتناهي، وأن اللامتناهي يتجاوز الزمان عندما يضم لحظاته المتفرقة في الحضور الأبدي الدائم للروح. (جمرتشاك، ص١٥) وهذه بالضبط هي رؤية إليوت للعلاقة بين الإثنين. وإذا ما كان أورتيجا إي جاست غير قادر على إدراك هذه العلاقة فالسبب في ذلك أنه يعاني من نقص الوعي التاريخي، وذلك لأن مفهوم الاستطيقا عنده بقى محصوراً في المفهوم الكانطي الشكلي.

رأينا في التحليل السابق أن هيجل يتجاوز Sublates التناقض Antithesis القائم بين الماضي والحاضر عن طريق توحيدهما دياليكتيكياً في وحدة الروح الحاضرة دائماً. وهذا بالضبط ما يفعله إليوت عندما يتجاوز التناقض بين الحاضر والماضي. أو بين الشعراء السابقين والشاعر الحديث في وحدة التراث. يمكن إذن النظر إلى التراث باعتباره المعادل أو البديل الفني لمفهوم هيجل الميتافيزيقي عن الروح. فالروح عند هيجل تمثل كل المعرفة البشرية. وما هذه المعرفة إلا الروح في اشكال مختلفة تطور تدريجياً حتى تصل إلى وعيها بذاتها على أنها روح مطلقة. والفن هو شكل من الأشكال التي تعبر بها الروح عن نفسها. والتراث عند إليوت هو الكل الذي يشتمل على جميع ما كتب من أدب منذ عصر هوميروس وحتى اللحظة الحالية. ويقترب إليوت كثيراً من مفهوم الروح الهيجلي عندما يقول إن كل الأدب له "وجود آني ويشكل نظاماً آنياً." والحضور الدائم لهذا التراث في كل وقت هو الحضور الدائم للروح وتغير هذا التراث عند مقدم العمل الفني الجديد هو ازدياد وعي الروح بذاتها وتطورها إلى درجة جديدة من الوعي.

> تشكل الآثار الفنية المتواجدة نظاما مثاليا مع بعضها البعض. ويتعدل هذا النظام عند تقديم العمل الجديد (الجديد حقا) إليهم. النظام الموجود متكامل قبل أن يصل العمل الجديد؛ ولكي يستمر النظام بعد دخول العمل الجديد الغير متوقع، فلابد أن يتغير النظام القائم بالفعل بأكمله، حتى ولو بدرجة طفيفة؛ وهكذا يتم إعادة ضبط العلاقات والأطروحات والقيم التي يحملها كل عمل فني في علاقته بالكل؛ وهذا هو التوافق بين القديم والجديد. وكل من يوافق على فكرة النظام، أو شكل الأدب الأوربي والإنجليزي فلن يجد فكرة أن الماضي يتغير عن طريق الحاضر بقدر ما يُوَجِّه الماضي الحاضر فكرة سخيفة.
>
> (إليوت، ص ٢٤)

يقدم إليوت فكرة التراث على أنها مبدأ للحكم أو النقد الإستطيقي وليس النقد التاريخي وحسب. وهو "حكم أو مقارنة يتم فيها قياس شيئين ببعضهما البعض." وليس مجرد الحكم على عمل فني عن طريق قياسه على المحكات التي تصنعها الأعمال الفنية السابقة عليه. وهنا يستخدم إليوت فكرة الكل، وهي فكرة هيجلية، كمعيار للحكم على الجزء. ولكن الكل هنا هو كل ديناميكي قابل للنمو والتطور والتغير، وليس جامداً مانعاً لأي تجديد.

يعي إليوت تماما خطورة الفكرة التي يقدمها. إذ يمكن أن يتخذ التراث على أنه مجموعة ثابتة من القوالب الجامدة التي لا تقبل أي تجديد أو تغيير وإذا ما تم الحكم على الأعمال الفنية الجديدة من خلال هذه القوالب فسوف يتم رفْض كل جديد. وسيكون الفن عبارة عن مجموعة من

الأشكال الثابتة التي يتم ملؤها بموضوعات مختلفة. وإليوت لا يرضى بهذا بالطبع. ولذلك فهو يتبنى موقفا يوحد بين متناقضين:

> يجب أن يعي الشاعر أن سوف يتم الحكم عليه بشكل من الاشكال بواسطة معايير الماضي. وأنا أقول يتم الحكم عليه وليس بتره بواسطتها ... إنه حكم، أو مقارنة، يتم فيها قياس شيئين ببعضهما البعض.
>
> (إليوت، ص ٢٤)

وعلى الرغم من البساطة التي يقدم بها إليوت موقفه، فإنه في الواقع موقف معقد أو مركب. فهذا الموقف البسيط ظاهرياً هو في الواقع المركب الهيجلي Synthesis الذي يحل إليوت عن طريقه الخلاف بين قضيتين متناقضتين. القضية الأولى هي التي بدأ إليوت مقاله بتمييزها ألا وهي الرفض التام للتراث ومحاولة الشاعر التفرد، والحكم على الشعر من خلال رفضه للتراث وبعده عنه وتحقيقه للفردية المزعومة. وهذا هو الموقف الذي يتبناه جاست. أما القضية الثانية فيوردها إليوت بعد هذا المركب التوفيقي مباشرة: "أن يتوافق العمل الجديد وحسب، يعني ألا يتوافق على الإطلاق، وذلك لأنه لن يكون جديداً. ولذلك فلن يكون عملاً فنياً على الإطلاق." وإليوت يظهر وعيه بالقضية ونقيضها عندما يقول "ليس أي منا حكماً معصوماً من الخطأ في قضية التوافق. فنحن نقول: يبدو أنه يتوافق وربما يكون فردياً، أو يبدو أنه فردياً. وربما يتوافق". ولكنه على وعي أيضا بالمركب الهيجلي الذي يتوصل إليه دياليكتيكياً عندما يحل التناقض بين القضية ونقيضها قائلاً: "ولكن من غير المحتمل أن نجد أنه واحد وليس الآخر". أي أن العمل الفني لابد وأن يكون به عوامل فردية وعناصر من التراث في آن واحد. ولذلك فهو يتوافق مع التراث ولكنه يضيف إليه ويعدله. وفي النهاية يتغير التراث ليشمل العمل الفني الجديد. وهكذا نرى أن رؤية إليوت الجدلية للعلاقة بين التراث والحداثة تتعالى على رؤية أورتيجا إي جاست وتحاول ضمها تحت لوائها على أنها لحظة واحدة تحاول فيها الحداثة الهروب من التاريخ والتراث قبل أن تدرك أنها إضافة لهذا التراث ولحظة في هذا التاريخ. وهكذا نرى أن أورتيجا إي جاست وإليوت يتبنيان موقفين متناقضين من التراث فبينما يرفضه الأول رفضاً قاطعاً ويرى أنه يعوق الفنان ويقف عائقاً في طريق الإبداع، يرى إليوت أن التراث مكون أساسي من مكونات الإبداع الفني، وأن الشاعر يجب عليه أن يكون على معرفة متميزة بالتراث. إلا أن إليوت لا يوضح الطريقة التي يتعامل بها عقل الشاعر مع التراث. فبدلاً من أن يشرح كيف يصل التراث إلى العمل الفني الجديد عن طريق تخلله عقل الشاعر يستخدم استعارة لكي يتفادي تلك المشكلة. يقول إليوت: إن "الوعي التاريخي يجبر الإنسان على أن يكتب ليس فقط وجيله في عظامه وإنما بشعور أن كل أدب أوربا منذ هوميروس، وبداخله كل أدب بلده، ذو حضور آني ويشكل نظاماً آنياً" (ص٢٣) (التوكيد من عندي). وليس أورتيجا إي جاست بأفضل حالا من ذلك، إذ إنه فقط يغير الاستعارة قائلا: "يحدث تفاعل كيميائي داخل عقل الشاعر بسبب الصدام بين حساسيته الفردية والفن المتواجد بالفعل" (جاست، ص ٤٣). ولكنه لا يشرح طبيعة هذا التفاعل ولا كيفية حدوثه، ولا حتى دور العقل فيه. لكن يمكن فهم طبيعة هذا التفاعل والدور الذي يلعبه العقل عن طريق إدراك اختلاف آخر بين أورتيجا إي جاست وإليوت: ألا وهو الإختلاف في رؤية كل منهما للعلاقة بين العقل والعالم، والدور الذي يلعبه العقل في معرفة العالم.

٤- الذات والموضوع:

يتفق أورتيجا إي جاست مع إليوت في أن المواد الخام أو المكونات التي تدخل في صنع الشعر لا تهم ولا تؤثر في جودته. فكما يؤكد ت. إي. هيوم، لا يهم إذا ما كان الشاعر يقرض الشعر عن "حذاء سيدة" أو عن "السماوات المرصعة بالنجوم". وكذلك لا يجد إليوت غضاضة في أن

يستخدم الشعر تجارب الحب، أو فلسفة سبينوزا. أو "الضوضاء التي يحدثها من يكتب على الآلة الكاتبة" أو حتى "رائحة الطهي" في شعره. فما يهم هو أن عقل الشاعر يقوم بتحويل هذه العناصر كي ينتج شيئاً جديداً يضيفه إلى العالم وبذلك يوسع مجال الخبرة الإنسانية. ويجب أن يكون هذا الشيء الجديد محسوساً يمكن إدراكه عن طريق الحواس والشعور به فعلياً كي يبلغ الشعر مراده في نقل الإحساس. والواقع أن أهمية إبداع شيء جديد لا تتلخص في كونه جديداً وحسب. وإنما ترجع أهمية الجدة إلى حقيقة أن الإنسان يشعر بالشيء الجديد أكثر مما يشعر بما اعتاد عليه كثيراً. ولذلك فإن الاستعارة الجديدة تجدد إحساس الإنسان باللغة. وبعد كثرة تداولها تصير استعارة ميتة Dead Metaphor ثم كلمة عادية بعد أن يفقد الإنسان الإحساس بها لتعوده عليها.

يتفق أورتيجا إي جاست وإليوت أيضا في أن ما يهم كمعيار للحكم على جودة الشعر هي العمليات التي يقوم بها العقل على العناصر الخام التي يستخدمها في صنع الشعر. إلا أنهما يختلفان في نوعية العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل. فيرى كل منهما تلك العمليات بصورة تتناسب مع رؤيته للعقل الإنساني وعلاقته بالعالم الخارجي. يرى إليوت أن العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل هي عمليات توحيدية أو تجميعية. فعقل الشاعر يقوم "بخلط التجارب المتباعدة دائما" لتقوم هذه "الخبرات بتشكيل كليات جديدة." (إليوت، "الشعراء الميتافيزيقين"، ص١١٧) يعتمد إبداع الشعر إذن على عملية "التركيز" وعلى "شيء جديد ينتج من هذا التركيز." (إليوت. "التراث والموهبة الفردية"، ص٢٩) وعلى هذا. فإن "أي محك شبه أخلاقي يعتمد على القدسية (أو المهابة) لا يصل إلى الهدف المرجو وذلك لأن عظمة أو كثافة الشاعر، أي المكونات، لا تهم ولكن ما يهم هو كثافة العملية الفنية، الضغط إذا ما استعملنا هذه الاستعارة. التي يحدث في ظلها الإندماج هي التي تهم." يرى إليوت إذن أن العمليات التحويلية التي يجريها العقل على المواد الداخلة إليه من العالم هي عمليات تجميع وتكثيف وتوحيد وخلق شيء جديد من خلال هذا التوحيد. وتعد الاستعارة من هذا المنظور مقارنة تهدف إلى إيضاح أوجه الشبه بين أشياء مختلفة لتوحيدها على هذا الأساس، وخلق شيء جديد لم يكن موجوداً من قبل. وتتفق رؤية إليوت للعمليات التحويلية على أنها عمليات توحيدية مع فلسفته الفنية التي تنظر للفن على أنه يخلق الوحدة ويضفي النظام على عالم مشتت وممزق. وعلى هذا فلا تعد الاستعارة مجرد زخرف لفظي وإنما هي جوهر الشعر وأساسه.

يختلف أورتيجا إي جاست مع إليوت في رؤيته للعمليات التحويلية التي يقوم بها العقل في إبداع الشعر. فهو، وإن كان يتفق أن الاستعارة هي جوهر الشعر، إلا أنه يرى العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل، وبالتالي الاستعارة التي تنتج عنها، بأسلوب شديد الاختلاف. يرى جاست أن الفن والحياة يقفان على طرفي النقيض من بعضهما البعض. وأن المتعة الإستطيقية توجد في الفن وليس الحياة. ولذلك فإن الفن الواقعي الذي كان "يعلي من شأن الموضوع (الشيء)" كان يتوجه في الإتجاه الخاطئ، فقد كان يخفض العناصر الإستطيقية إلى أقل حد ويحاول تصوير الحياة بأكبر درجة ممكنة من الدقة. ويؤكد جاست أن الفنان يجب أن يتخذ الإتجاه العكسي، ويبتعد عن الحياة بأكبر قدر ممكن. ولكن بعده عن الحياة لا يعني أن يقوم برسم أشياء لا معنى لها، أو كتابة أشعار لا قيمة لها. وإنما يجب عليه أن يقوم بتحويل الواقع في فنه إلى أكبر درجة ممكنة. ولا يظهر الواقع في فنه إلا كبقايا تسمح لقرائه أو مشاهديه بإدراك عملية التحويل. "فلن يرسم شيئاً مختلفاً تماماً عن الإنسان أو المنزل أو الشجرة، ولكن يجب أن يرسم رجلاً يحمل أقل شبه ممكن للرجل؛ أو منزلاً لا يحتفظ من المنزل إلا بما يسمح بإدراك التحول" (ص ٢٢-٢٣) ويرى جاست أن "المتعة الإستطيقية تستمد من هذا الانتصار على العنصر الإنساني" أي الواقعي.

ينظر جاست إلى العمليات التي يقوم بها العقل في الإبداع الفني على أنها عمليات تحويلية تهدف إلى الهروب من الواقع. العقل إذن، من وجهة نظر جاست، لا يقوم بعمليات توحيد أو تجميع، وإنما بعمليات تحويل تهدف إلى الابتعاد عن الواقع. وإذا كان العمل الفني يخلق شيئاً جديداً. فتفسير العمل الفني وتقييمه لا يتم على أساس مدى التوحيد والدمج الذي يقوم به وإنما على مدى الابتعاد عن الواقع ومدى التحويل الذي يقوم به. ونظراً لاختلاف الدور الذي يلعبه العقل في الابداع الفني عند جاست عنه عند إليوت، تختلف أيضاً رؤيته للاستعارة. فبدلاً من التوحيد الذي يعتمد على إيجاد العناصر المشتركة بين الأشياء، يرى جاست أن الاستعارة تعتمد على استبدال شيء بآخر. وإذا ما كانت هناك علاقة تشابه بين هذين الشيئين، فإن الاستعارة تلفت النظر لأوجه الاختلاف لا أوجه التشابه بينهما. وذلك للابتعاد عن شيء ما في طريق شيء آخر. وبالطبع يتم الابتعاد عن الواقع.

> كل قدراتنا الأخرى تبقى بنا في عالم الواقع، فيما هو موجود بالفعل. وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نجمع بضعة أشياء أو نفرقها. إلا أن الاستعارة وحدها توفر مهرباً من هذا العالم. وتسمح بظهور ممر خيالي، مجموعة من الجزر الطافية، بين الأشياء الحقيقية.
>
> يعد وجود مثل هذا النشاط العقلي الذي يستبدل شيئاً ما بشيء آخر — بسبب رغبة في الهروب من الشيء الأول أكثر منها رغبة في الوصول إلى الشيء الثاني — أمراً غريباً حقاً. فالاستعارة تتخلص من شيء ما عن طريق تنكيره على أنه شيء آخر. ولن يكون لمثل هذا الإجراء أي معنى إذا لم نستطع أن نميز فيه تجنب غريزي لحقائق معينة.
>
> (جاست، ص٣٤)

يضرب جاست مجموعة من الأمثلة توضح هذا الهروب. فيقول أن البدائيين يؤمنون بأن الكلمة تتوافق مع ما تشير إليه. ولذلك يستحيل عليه أن ينطق كلمة تشير إلى شيء محرم أو مقدس. ولذلك، بالنسبة لبعض القبائل البدائية الذين كان محرما عليهم نطق اسم الملك أو أي شيء يتصل به، إذا ما أرادوا الحديث عن الملك، فلابد لهم من استخدام الاستعارة. فإذا ما رأي واحد منهم شعله مشتعلة في كهف الملك، فإنه يقول "البرق يلمع في السحب بالسماوات." وهذا يعد تفادياً لبعض الحقائق عن طريق الاستعارة. الاستعارة إذن تهدف إلى البعد عن بعض الحقائق واستبدالها بأخرى من وجهة نظر جاست. ويتم الحكم على جودتها أو جمالها عن طريق مدى بعدها عما تشير إليه.

يرى إليوت إذاً أن الاستعارة تقوم بالتوحيد والتجميع وتخلص من ذلك إلى خلق شيء جديد. ولكن جاست لا يتفق معه في الرأي، بل يرى أن الاستعارة تقوم بعملية تحويل للواقع تهدف إلى الابتعاد عنه. وبالطبع ينبع فهم كل منهما للاستعارة من فهمه لطبيعة الدور الذي يلعبه العقل في الإبداع الأدبي. ولكن ما السبب في أن كلا منهما يرى هذا الدور بأسلوب مختلف؟ يرجع ذلك لاختلاف رؤيتهما للعقل ولطبيعة العلاقة بين العقل والعالم بالطبع. ولكن ما كنه تلك العلاقة.

يختلف إليوت وأرتيجا إي جاست في رؤيتهما للعقل ولطبيعة العلاقة بين العقل والعالم. فبينما يرى إليوت أن العقل في علاقة تماهي أو التحام مباشر بالعالم بدون أي وسيط وأن اتصال العقل بالعالم يعتمد على الخبرة المباشرة Immediate Experience، يرى جاست أن العقل منفصل عن العالم، وأنه موجود بدونه وأنه يصل إلى العالم عن طريق الوسائط التي يكونها بينه وبينه، ألا وهي: الأفكار.

ينظر إليوت إلى العقل أو الوعي الإنساني على النحو التالي:

في الواقع، عقل الشاعر هو حاوية لاقتناص وتخزين عدد لا نهائي من المشاعر، العبارات. والصور التي تبقي كامنة فيه حتى تتجمع كل الجزئيات التى يمكنها التوحد لكى تصنع مركباً جديداً مع بعضها البعض .

(إليوت . "التراث والموهبة الفردية". ص ٢٧)

وفى نفس المقال يؤكد إليوت أن:

عقل الشاعر الناضج لا يختلف عن عقل الشاعر غير الناضج فى أى تقييم للشخصية، ولا لأنه أكثر جاذبية وتشويقاً . ولا لأن حتى لديه "المزيد ليقوله" ولكن لأنه وسيط أكثر جودة تجد فيه مشاعر محددة . أو شديدة التباين. الحرية لكى تدخل فى مركبات جديدة.

(إليوت . "التراث والموهبة الفردية". ص ٢٦)

وفى سياق آخر . يتحدث إليوت عن عقل الشاعر قائلاً:

عندما يكون عقل الشاعر معداً تمام الإعداد للقيام بوظيفته، فإنه يقوم بخلط وتجميع الخبرات المتباعدة باستمرار . فخبرة الإنسان العادى تتصف بالفوضى . وعدم الانتظام والتمزق . فهو يحب . أو يقرأ سبينوزا . ولا توجد أى علاقة بين هاتين الخبرتين . أو بينهما وبين الضوضاء التى يحدثها هذا الذى يكتب على الآلة الكاتبة أو رائحة الطهى . أما فىعقل الشاعر فكل هذه الخبرات تقوم بتكوين كليات جديدة .

(إليوت . "الشعراء الميتافيزيقيين". ص ٧)

وهكذا يتضح لنا أن إليوت يتحدث عن العقل وعن الخبرات التى يأخذها من العالم دون أن يضع بينهما أى وسيط أى أنه يرى العقل فى علاقة مباشرة مع العالم. وليس هذا بغريب على باحث انتقى فكرة الخبرة المباشرة Immediate Experience كموضوع لإطروحته لدرجة الدكتوراه عن الفيلسوف الهيجلى الإنجليزى ف.هـ. برادلى وهى الفكرة التى أكد برادلى نفسه أنها أساس فلسفته . وأنها " الحقيقة المطلقة " بالنسبة له . وأن أى باحث لا يمكن أن يتعمق فى دراسته إذا لم يدرك أنها نقطة البداية. (فِلهايم . ص ١٧٣) وتعتمد فكرة الخبرة المباشرة علي الحضور المباشر للموضوع فى الذات. أو للشيء فى العقل بدون أن يُكَوِّن هذا الأخير أفكار أو صوراً تعمل كوسيط ينقل إليه الموضوع. فكل شيء يعرفه الإنسان أو يحسه متضمن فى هذه الخبرة المباشرة وتقوم الخبرة المباشرة أيضا بدورها كاللبنة الأولى التى ترتكز عليها كل معارفنا المعقدة وأفكارنا المركبة: أى أن كل النظم الفكرية تقوم على أساس الخبرة المباشرة أو الحضور المباشر للعالم فى العقل أو للموضوع فى الذات. إلا أن النظر إلى دور الخبرة المباشرة بهذا الأسلوب يقلل من أهميتها ويعطى صورة خاطئة عن رؤية إليوت للعقل. فهو يفترض وجود عالم فى الخارج والعقل أو الوعى فى الداخل وحضور هذا العالم مباشرة فى الوعى: أى وجود العالم والوعى قبل الخبرة المباشرة وهذا ما يرفضه إليوت. فهو يؤكد أسبقية الخبرة المباشرة . حيث أنه لا توجد ذات منفصلة عن الموضوع – تماماً كما يؤكد هيجل – وإنما توجد الذات فقط عند الالتقاء بالموضوع وتشكيله . فالذات والموضوع ينشأن فى آن واحد نتاجاً للخبرة المباشرة. وعلى هذا فإن الخبرة المباشرة توجد أولاً ثم تنقسم مكوناتها إلى عالم خارجى ووظائف تنظم إدراك هذا العالم الخارجى وتكون الذات.

على النقيض من بعض العناصر فى الفلسفة المثالية الألمانية . يرفض برادلى الفكرة القائلة بأن تعالى الخبرة المباشرة من عمل أو بناء العقل: وذلك لأن العقل والعالم الخارجى هما، بالطبع، نتاجان متزامنان لهذه العملية. ولذلك يجب ألا

نعزو العالم الخارجي إلى عمل العقل. وهنا يتفق إليوت بوضوح مع برادلى .

(فلهايم . ص ١٧٥)

ومن هنا يتوصل إليوت إلى تلك النتيجة: "في النهاية . ... تصل الواقعية والمثالية إلى نفس الشيء" وذلك لأن الخبرة المباشرة تنقسم . كما ذكرنا . في خلال تطورها إلى قسمين: الذات والموضوع. وبذلك لا يتبقى شيء للعقل كمحتواه. " وإذا ما حاولنا إقتناص الفكرة كمحتوى، فإنها إما تتماهى مع الحقيقة (العالم الخارجي) أو تذوب في الاتجاه الآخر إلى حقيقة من نوع مختلف، حقيقة أساسها الفسيولوجي".

يمكن تلخيص آراء إليوت إذاً كالآتي: العالم والعقل هماتركيبان يظهران في آن واحد ولا يمكن فصل أى منهما عن الآخر. والعالم حاضر حضور مباشر في العقل وهو ليس بحاجة إلى وسيط ليصل إليه. وهذه الرؤية تؤكد أهمية الموضوع الشديدة عند إليوت وتؤكد أنه مثالى موضوعي. ويمكن أن نصف رؤية إليوت للعلاقة بين العقل والعالم بأنها رؤية هيجلية بحته.

على النقيض من ذلك، يؤكد أورتيجا أى جاست أن " فارقاً مطلقاً يفصل بين الفكرة والشيء" (جاست، ص ٣٧) أي أنه يؤمن بوجود العالم والذات منفصلين عن بعضهما البعض. وهما بذلك في حاجة إلى وسيط يصل بينهما. وهذا الوسيط هو بالطبع الأفكار التي يكونها العقل عن العالم. يطرح جاست رؤيته قائلاً:

> العلاقة بين العقل والأشياء هي أننا نفكر في الأشياء. أننا نشكل أفكاراً عنها. وإذا ما تحدثنا بدقة. فنحن لا نتحصل على شيء من الحقيقة إلا الأفكار التي تنجح في تشكيلها عنها. وهذه الأفكار تعمل كشرفة نطل منها على العالم. وكل فكرة جديدة تعمل وكأنها عضو نمى لنا حديثاً. كما قال جوته. فنحن نرى العالم عن طريق الأفكار — تماماً كما تعجز العين التي ترى الأشياء عن رؤية نفسها. وبأسلوب آخر. التفكير هو المجهود الذي يتم بذله لإقناص الحقيقة عن طريق الأفكار، وتتوجه الحركة التلقائية للعقل من المفاهيم إلى العالم.
>
> لكن فارقاً مطلقاً يفصل بين الفكرة والشيء. فالشيء الحقيقي يتجاوز المفهوم الذى يفترض أن يحيط به. فالشيء يزيد ويختلف عما تتضمنه فكرتنا عنه. وتبقى الفكرة نموذجاً مجرداً، وكأنها منصة نحاول عن طريقها الوصول إلى الحقيقة. لكن هناك نزعة سائدة في الطبيعة الإنسانية تحثنا على أن نفترض أن الحقيقة هي ما نعتقد أنها عليه . وهكذا فنحن نخلط بين الحقيقة والفكرة بأن نعتقد بسذاجة أن الفكرة هي الشيء ذاته. (جاست ، ص٣٧)

لا يمكن أن تخطئ العين تأثر جاست الواضح برؤية آرثر شوبنهاور لعملية استقبال العقل للعالم. فهو يتفق معه في أن الإنسان يُكوِّن أفكاراً عن الأشياء. وأن العقل لا يمكنه الوصول للأشياء ذاتها. وأن كل ما يمكنه معرفته هو تلك الأفكار. وأكثر من ذلك أننا نعيد طبع أفكارنا على الأشياء ونعتقد أن أفكارنا تتماهى مع الأشياء. إلا أنه يؤكد أن ذلك زيف." لأن الأفكار ليست حقيقية. وإذا ما اعتبرناها حقيقية فإننا نضفي عليها صبغة مثالية. وهذا تزييف صريح." وبدلاً من ذلك يقترح جاست ألا نحاول الخروج من العقل إلى العالم. فهذا مستحيل. ولكن أن "نعطى وجوداً" ثلاثي الأبعاد لهذه النماذج المجردة. أن نضفي صبغة موضوعية على ما هو ذاتي. أن نجعل الداخلي منتمياً إلى العالم." وبأسلوب آخر يقترح أورتيجا إي جاست أن يهجر الإنسان سعيه وراء العالم أو الحقيقة. ويعترف بعدم قدرته على تجاوز أفكاره ويتعامل معها. وبالطبع يؤثر هذا الموقف الإبستمولوجي أبلغ التأثير على الفن. فهو يعني أن يهجر الفنان الواقعية ومحاولة محاكاة العالم وأن يهتم فقط بفكرته عن الشيء بدلاً من الشيء ذاته:

ماذا يحدث لو غير الفنان رأيه وقرر ألا يرسم الشخص الحقيقى وإنما فكرته. أو نموذجه عن الشخص؟ فى الواقع. فى مثل هذه الحالة سوف يكون البورتريه هو الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة. ولن يكون الفشل هو مصير الفنان المحتوم. فهجر الفنان لمحاولة تقليد الحقيقة يجعل من اللوحة ما هى فى الحقيقة: صورة، لا حقيقة. (جاست ، ص ٣٨)

وبالطبع يؤدى هذا الموقف إلى نتيجتين: أولاً. ينبذ الفن الواقعية ويتوجه نحو التأمل فى ذاته. أى يصبح فناً واعياً بذاته كفن Self-conscious Art. ثانياً: عندما يهجر الفن محاكاة الواقع. ويعترف بنفسه كفن. وبجوهره كمحاولة لانتاج الجمال، يصل الفن إلى النزعة الجمالية Aestheticism. إذاً ينتهى موقف جاست بالفن عند الجمالية. أما موقف إليوت فيحاول تخطى النزعة الجمالية التى هيمنت على الفن الحداثى عن طريق الجدل.

قبل أن ننتقل إلى جدل الشكل والمضمون الذى توارثه إليوت عن هيجل. ينبغي أن نستوضح بعض الحقائق ونتتبعها للوصول إلى النتائج التي تمكننا من فهم موقف إليوت من الحداثة والذي يمثل الجانب الآخر الذي يهمله النقاد دائماً بسبب نظرتهم للحداثة على أنها تجربة شكلية.

يعد فهم إليوت وأورتيجا إي جاست للعقل ولطبيعة العلاقة بين العقل والعالم جوهر فلسفتيهما ورؤتيهما الفنية الذي يرتكز عليه كل آرائهما الأخرى. ويمكن تتبع كل تلك الآراء إلى هذا الأصل الذي تستند إليه. أولى تلك الحقائق المستمدة من هذا الفهم أن أورتيجا إي جاست يرى أن الموهبة الفردية أو الفنان الحديث في علاقة تضاد قاطع وحاسم مع التراث، بينما يرى إليوت عدم وجود تعارض بينهما وأنه ينبغي على الفنان أن يكون على وعي تام بالتراث قبل أن يحاول أن يبدع فنياً. وكذلك يرى أورتيجا إي جاست أن العقل منفصل عن العالم، وأن الفنان يقوم بالابتعاد عن العالم وتحويله في عقله إلى شيء آخر. أما إليوت فلا يؤمن بوجود العقل بدون العالم. بل يؤمن بأنهما متصلان وبأن الفنان يقوم بتوحيد العالم وتجميعه في أشكال جديدة داخل عقله. كذلك يرى جاست أن الحداثة في حالة تضاد مع التاريخ. بينما يرى إليوت أن الحداثة لحظة من لحظات التاريخ. أي أنه في كل تلك الأمثلة لا يرى جاست سوى التضاد بينما يرى إليوت حالة من التوافق. وبالطبع يمكن تفسير حالة التضاد بين الفنان والتراث من ناحية وبين العقل والعالم من الناحية الأخرى عند جاست بالعودة إلى رؤيته لتركيب العقل والتي ورثها عن شوبنهاور. فالعقل في حالة جاست كيان منفصل يرفض كل ما يأتيه من الخارج وسواءاً أكان هذا الخارج هو العالم أم التراث. فإن هذا ليس فارقاً هاماً حيث أن كليهما لا ينتمي إلى تركيب العقل. والعقل يسعى للهرب من كل ما لا ينتمي إليه. فيهرب من التراث ويقوم بتحويل العالم في إنتاجه الفني. أما رؤية إليوت للعقل على أنه كيان متصل بالعالم ولا يوجد بدونه فهي رؤية موضوعية ورثها عن هيجل. وحيث أن العقل لا ينفصل عن العالم المادي ولا ينفصل عن التراث، الذي هو جزء من تكوينه، فهو يقبلهما معاً ويعتبرهما جزء من الفن الذي يقوم بإنتاجه. وإذا ما كانت وظيفة العقل هي وظيفة توحيدية. وهي الوظيفة التي يقوم بها في مجال المعرفة، أي التعرف على العالم. فهي أيضاً الوظيفة التي يقوم بها في الفن. ومعيار الحكم على الفن يصبح مدى الوحدة التي يخلقها عقل الكاتب من المواد المتفرقة التي يستقبلها ويخزنها. ومن هنا تجيئ أهمية الاستعارة والمجاز الخيالي والغموض Ambiguity، وهي كلها صور بلاغية اهتم بها النقاد الجدد. إذ هي كلها أشكال تعتمد على الوحدة التي يصنعها عقل المؤلف. أما معيار الحكم على جودة الفن عند جاست. فهو درجة تحويل العالم والابتعاد عن الشكل الواقعي التي يحدثها عقل الفنان على المواد التي يستقبلها من الواقع. أي أن محك الحكم على جودة الفن عنده يستمد، أيضا، من رؤيته للعقل.

النتيجة الأولى، إذاً، أن رؤية كل من جاست وإليوت للفن، والعملية الإبداعية، وأسلوب الحكم على الفن تنبع من رؤيتهما للعقل اللتين توارثها كل منهما عن شوبنهاور وهيجل.

توصلنا إلى النتيجة السابقة من تحليل نواحي الاختلاف بين جاست وإليوت. ويمكن أن نتوصل إلى نتيجة أخرى عن طريق تحليل شكل العلاقة لا مضمونها. إذا ما ابتعدنا عن مضمون العلاقة - أي العقل والعالم، التاريخ والحداثة - التراث والموهبة الفردية - وركزنا اهتمامنا على الشكل - فسوف نجد - كما ذكرنا من قبل، أن جاست لا يرى سوى التضاد بين هذه الثنائيات. ويتضح هذا في اللغة التي يستخدمها:

> إما أن يكون الفنان في توافق مع الماضي ... أو أن يكتشف كراهية تلقائية لا يمكن تفسيرها ضد الفن المتواجد والمقبول من الجميع.... (جاست، ص٤٣)

وفي موضع آخر يقول:

> إما أن يخنق التراث كل الطاقة الإبداعية ... أو أن يتغير تأثير الماضي على الحاضر وتسود حقبة طويلة يبدأ فيها الفن الجديد، خطوة بخطوة، في التحرر من القديم الذي كان يهدد بخنقه. (جاست، ص ٤٤)

ويصف العلاقة بين عقل الفنان والعالم قائلاً:

> منظوره [الفنان] هو عكس ذلك السائد في الحياة التلقائية. فبدلا من أن تعمل الفكرة كوسيلة لكي يفكر بها في شيء ما، تصير هي نفسها الشيء وموضوع التفكير. (التوكيد من عندي) (جاست، ص١٩)

في كل الحالات يفكر جاست بمنطق ثنائي القيم قائم أساساً على علاقة التضاد. يفكر جاست بمنطق "إما ... أو ..." Either-Or الذي توارثه عن شوبنهاور. فالشيء إما صادق أو كاذب ولا احتمال ثالث. والفنان إما أن يستسلم للتراث أو أن يبدع الجديد وهكذا. وهذا هو المنطق الذي استخدمه شوبنهاور وسورين كيركجار (١٨١٣-١٨٥٥) وذلك لثورتهما على هيجل وعدم قبولهما لمنطقة الجديد. ولذلك لا يرى جاست سوى علاقات تعارض وتضاد. أما إليوت الذي استخدم المنطق الهيجلي الذي يرى في كل شيء الشيء ونقيضه في آن واحد. والذي يحاول توحيد الشيء ونقيضه للوصول إلى حقيقة أسمى وأعلى، فلم ير علاقة التضاد. بل رأي دائماً الوحدة بين الفنان والتراث. فعلى سبيل المثال التراث موجود قبل الفنان. والفنان يبدع وهو على وعي بالتراث. ولكن التراث يؤثر في ابداع الفنان، وهذا التأثير ليس أحادي الجانب. فإبداع الفنان يسهم في تعديل التراث وإعادة تشكيل القيم والعلاقات فيه. وهكذا يتم خلق تراث جديد، حتى وإن كان يختلف اختلافاً طفيفاً عن القديم. أي أن التراث يتغير قليلاً ليحوي بداخله الفن الجديد. وهكذا، حيثما لا يرى جاست سوى التضاد، يرى إليوت "التوافق conformity بين القديم والجديد." (إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص٢٤) فعلى النقيض من منطق "إما ... أو ..." الذي يستعمله أورتيجا إي جاست. يوضح إليوت أحد العلاقات قائلا "ولكن من غير المحتمل أن نجد أنه هذا وليس ذلك" (إليوت، "التراث والموهبة الفردية"، ص٢٤) وما يعنيه إليوت بالطبع هو أن العلاقة دائماً ما تكون هذا وذلك، في نفس الوقت. أي أنه يرفض منطق "إما ... أو ..." ويستخدم المنطق الهيجلي "هذا وذاك" Both ... and. وهذا أحد أهم الاختلافات بين إليوت وجاست.

يستخدم أورتيجا إي جاست منطق "إما ... أو ..." في رؤيته للعلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني. فالفن إما أن يركز على الشكل أو المضمون. وحيث أن الشكل هو جوهر الفن، فالمضمون عنصر دخيل، لا يجب الاهتمام به، بل ينبغي التخلص منه. وحتى إن كان الفن النقي Pure Art الذي تخلص من المضمون تماماً مستحيلاً، إلا أن ذلك لا يعني، بالنسبة له، التخلي عن فكرة الفن النقي، بل يعني أن نعتبرها نموذجاً يجب احتذاؤه والسعي نحوه. وينظر إلى

تطور الفن باعتباره تنقية للفن، أي ابتعاداً مستمراً عن المضمون واهتماماً متزايداً بالشكل. وفي ظل هذا الاهتمام بالشكل، يتم إهمال المضمون.

> حتى وإن كان الفن النقي مستحيلاً، فهناك ولا شك توجه سائد نحو تنقية الفن. ومثل هذا التوجه سوف يقوم بعملية تنقية متزايدة للفن من العناصر الإنسانية، شديدة الإنسانية، السائدة في الإنتاج الرومانسي والطبيعي. وفي هذه العملية، يمكن الوصول لنقطة يصبح فيها المضمون الإنساني نحيلا جداً لدرجة يمكن التغاضي عنها. (التوكيد من عندي) (جاست، ص١٢)

أي أن أورتيجا إي جاست بسبب استخدامه لمنطق "إما ... أو ..." يجد أن التوفيق بين الشكل والمضمون مستحيلا. وبناءً على هذا، يرفض المضمون ويصبح مفهوم الفن عنده مفهوماً شكلياً بحتاً. أما إليوت الذي يستخدم منطق "هذا وذاك" الهيجلي، فلا يرى تلك الإستحالة، بل يرفضها. ويصبح التوفيق بين الشكل والمضمون شغله الشاغل. وهو بذلك يعد تلميذاً أصيلاً لهيجل الذي درس تاريخ الفن بأكمله عن طريق تطور العلاقة بين الشكل والمضمون.

٥- جدل الشكل والمضمون:

أدى اهتمام أورتيجا إي جاست الشديد بالذات وبالدور الذي تلعبه في الإبداع الفني إلى تركيزه على شكل الفن، أو على الفن كشكل. وذلك لأن الذات أو العقل المبدع هو الذي يقوم بتحويل المعطيات الحسية التي يستقبلها من العالم إلى الشكل الفني. على النقيض من ذلك، أدى تصور إليوت للعقل على أنه وحدة واحدة مع محتوياته وعدم قبوله لوجود فكرة وعي منفصل عن العالم إلى رؤيته للفن على أنه توافق أو وحدة عضوية Organic Unity بين الشكل والمضمون. فلم يقم برفض المضمون كما فعل جاست، وإنما حاول الحفاظ على التوافق بينه وبين الشكل. وهكذا فقد قاد التصور الهيجلي للعقل والمنطق الجدلي إليوت للنظر إلى الفن على أنه جدل بين الشكل والمضمون.

يعد تصور أورتيجا إي جاست للفن الحداثي تصوراً مضاداً للهيجلية أو تصوراً ما بعد هيجلي. إذ إنه يرفض الجدل الهيجلي بين الشكل والمضمون وينظر للفن على أنه تجربة شكلية. إلا أن هيجل قد رسم الخطوط العريضة لفن يتجاوز الفن الرومانسي — وهو آخر مراحل تطور الفن في النسق الهيجلي. وهذا الفن يتخلص من الجدل بين الشكل والمضمون، إذ يتحول الاهتمام فيه من مضمون العمل الفني إلى مهارة الفنان في تقديم فنه.

> ما يبهرنا في هذا الفن ليس موضوع التصوير وتشابهه مع الحياة، ولكن مظهره البحت الذي لا ينطوي على أي اهتمام بالموضوع، كما لو أن الشيء الوحيد الذي يحظي بالأهمية بخصوص الجمال هو مظهره لذاته. والفن يصير القدرة على التحكم في تصوير كل أسرار هذا المظهر النقي الشديد العمق للحقائق الخارجية.
> (التوكيد من عندي)

ويؤكد هيجل في تعليقه على هذا الفن ما بعد الرومانسي أنه ينبذ محاولة محاكاة الواقع، ولا يهتم بالموضوع وإنما بالشكل. ويسعى لتصوير هذا الشكل النقي. وما يصفه هيجل هو بالضبط مفهوم الفن الحداثي كما يراه أورتيجا إي جاست وكأن هذا الفن قد تراءى له مجسداً بكامل تطوراته وليس ببعض مظاهره البسيطة التي بدأت تظهر في عصر هيجل في فن الرسم الهولندي. ويعلق بيتر برجر على هذا التصور الهيجلي المبكر قائلا:

ما يشير إليه هيجل هنا ليس سوى ما نعرفه باسم تطور استقلال الإستطيقا. فيقول "يعني هذا أن يتم رفع مهارة الفنان الذاتية وتطبيقه لوسائل الإنتاج الفني لمستوى الموضوع في الأعمال الفنية."

(بيتر برجر، ص٦٨)

يعني هيجل بذلك أن مهارة الفنان الذاتية سوف تتفوق على المادة التي يستخدمها لإنتاج فنه، وأن إنتاج الفن لم يعد يعني إعطاء الشكل الفني لفكرة أو لموضوع ما، بل صار عرضاً لمهارة الفنان وقدرته على التحكم الشكلي في المادة التي يتعامل معها في فنه. ويعني ذلك بالطبع نهاية الصراع القائم بين الشكل والمضمون، وقيام فن يعتمد على الجمال الشكلي. وهذا الفن ليس جميلا بسبب توافق شكله وتناسقه مع مضمونه وإنما يعتمد في جماله على قدرة الفنان على تغيير الواقع –لا تصويره– من منظوره الذاتي. وهكذا يهرب أورتيجا إي جاست من جدل الشكل والمضمون بمفهوم عن الفن يرفض أن يربطه بالحياة أو بالفلسفة والعلوم الاجتماعية، أي يتغاضى عن المضمون تماما ويسعى فقط لإنتاج جمال شكلي، يتم النظر إليه من منظور شكلي بحت.

يصل الفن الحداثي إلى الاستقلال على حساب رفض المضمون. إلا أن ذلك الفن الذي يفصل نفسه عن الواقع وعن كل الاعتبارات الأخلاقية. وبالتالي لا يجد سوى التجارب الشكلية اللانهائية موضوعا له. يغدو فنا فقيراً. فالفن المستقل قد أعلن استقلاله وبالتالي اغترابه عن المعرفة –العقل النظري–وعن الأخلاق–العقل العملي– وعن الحياة كذلك. وبالتالي. لن يقدم الفن أي حقائق سواءاً كانت تاريخية أو روحانية وكذلك لن يحاول أن يستكشف حياة الإنسان. وما إذا كانت أخلاقية أم لا. وجاست على وعي بهذا الموقف الحرج الذي يجد فيه الفنان الحديث نفسه وهذا الفقر أو الاغتراب المفروض على فنه. إلا أنه لا يجد فيه حرجاً.

> بالنسبة له، تنبعث رائحة علم الإجتماع أو علم النفس من مثل هذا الفن [الغير مستقل]. وهو قد يتقبل مثل هذه المواضيع بسرور إذا لم يتم خلط الأمور ببعضها البعض وتلقى هذه الحقائق بلغة علم الإجتماع أو النفس. إلا أن الفن يعني شيئاً آخراً بالنسبة له. (جاست. ص٣٢)

يصبح الفن الحديث بالنسبة لجاست "أمراً ليس له نتائج أو تبعات". لا يعني هذا أن الفن يصبح شيئا تافها وإنما يعني أنه يصبح بدون أي "أهمية متعالية Transcendental." أي بدون أهمية تتجاوز مجال الفن والجمال وتتعداه إلى مجال الحقيقة والمعرفة أو الأخلاق والسياسة. إذا يتخلى الفنان الحديث عن موقع "النبي ومؤسس العقيدة وعن وضع رجل الدولة المهيب المسئول عن أحوال العالم" طواعية، ويكتفي بمحاولة خلق الجمال الشكلي. وهذه هي النتيجة الحتمية لاستقلال الشكل عن المضمون.

يظهر إليوت وعياً بتلك الصورة التي انتهى إليها الفن الحداثي. وهذا الوعي ليس فقط وعياً بمظهر الفن وإنما هو وعي بالأسباب التي أدت إلى ظهوره بهذا الشكل. في مقاله "من بو إلى فاليري"، يتتبع إليوت تطور الفن الحداثي من إدجار آلان بو إلى شارل بودلير ثم ستيفن مالارميه وأخيرا بول فاليري. ويستخلص أهم خصائص هذا الفن من تعليقات بودلير على بو. وهذه الخصائص تتمثل بالنسبة لإليوت في فكرتين: أولهما: "لا ينبغي أن يكون للقصيدة أي هدف سوى ذاتها." ثانيا: "يجب أن يكون تأليف القصيدة عملية واعية بقدر الإمكان. ويجب أن يراقب الشاعر نفسه خلال عملية التأليف ... حتى إن عملية التأليف نفسها تصبح أكثر تشويقاً من القصيدة التي تنتج منها." (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص٦٣٦) وهذا الموقف الذي يصفه إليوت هو ما يسمي بالشعر النقي، ويتلخص في أن "الموضوع يصبح ضئيلاً. أما أسلوب التعامل فيصير كل شيء."

لا يعني وعي إليوت بالصورة التي انتهي إليها الفن الحداثي موافقته على هذه الصورة. إذ أنه يحمل حملة شديدة على كل من بو وفاليري. والسبب في ذلك هو اهتمامها الشديد بالشكل واهمالهما للموضوع. يختلف بو وفاليري في الاسباب الذي أدت بهما لنفس الموقف الشعري. يؤكد إليوت أن بو ذو عقلية مراهقة تلهو بالأفكار والنظريات ولا تؤمن بها. ولذلك فإن المحتوى في شعره ضعيف، فلا يبذل مجهوداً يذكر في محاولة التوفيق بين الشكل والمضمون وإنما يوجه كل مجهوده إلى إتقان الشكل. أما فاليري. فعلى النقيض من ذلك. فهو شديد النضج. إلا أنه شديد الشك أيضاً. ولذلك فهو يضع كل الأفكار والنظريات موضع شك وتساؤل ولا يؤمن بأي منها. ويصبح الشكل أيضا هو موضع اهتمامه. وهكذا يؤكد إليوت أن أقصى النقيضين يلتقيان في بو وفاليري: "عقل غير ناضج يلهو بالأفكار لأنه لم يتطور بصورة كافية لكي يصل إلى مرحلة الاعتقاد. وعقل شديد النضج يلهو بالأفكار لأنه شديد الشك حتى أنه لا يؤمن بأي منها." والنتيجة في كلتا الحالتين هي اهتمام شديد بالشكل مع اهمال تام للمضمون.

يدرك إليوت أن هذا الوضع ليس النتيجة المحتومة للفن عموماً والشعر خصوصاً. فتحليله لحالتي بو وفاليري هو، في الواقع، محاولة للكشف عن أسباب تلك الحالة التي بلغها الأدب. وتحليله لحالتيهما هو جزء صغير من تشخيصه للحالة الفكرية والاجتماعية التي أدت إلى ما يعرف باستقلال الإستطيقا الذي أدى إلى ازدياد الاهتمام بالشكل على حساب المضمون. فإليوت يصف حالة فاليري. باعتباره ممثلاً للمدرسة الفنية والشعرية التي تعتبر الفن نشاطاً مستقلاً وتنظر إلى إبداع الفن باعتباره فناً، بأنها "نرجسية فكرية." فالكاتب ينسى أو يتناسى المجتمع والتجارب الحياتية المختلفة والنظريات الأخلاقية والمعرفية. ولا يصير له همٌ سوى أن يراقب إبداع الجمال وينظر إليه باعتباره جمالاً.

لا يقبل إليوت بهذا الوضع ويحاول مقاومته وتخطيه. إلا أن تخطى مثل هذا الوضع الإستطيقي لا يكون بالانقلاب ضده، وإنما عن طريق جدل هيجلي يحيط بالشيء ونقيضه ويحويهما في وحدة أعلى.

> أعتقد أن الفن الشعري الذي نجد بذرته في بو والذي أثمر في أعمال فاليري قد بلغ أقصى ما يمكنه الوصول إليه. ولا أعتقد أن هذه الإستطيقا يمكن أن تقدم أي عون للشعراء القادمين. ولست أعرف ما سوف يحل محلها. فإستطيقا أخرى تعارضها وحسب لن تجدى فتيلاً. وذلك لأن إصرارنا على الأهمية المطلقة للمضمون، وأن نصر على أن يكون الشاعر تلقائياً وغير متأمل، أي أنه يجب أن يعتمد على الإلهام ويتجاهل التكنيك سوف يكون هبوطاً مما هو على أية حال توجهاً شديد التحضر إلى توجه آخر بربري. يتحتم علينا أن نعمل على إيجاد إستطيقا تتفهم وتتعالى Transcend تلك التي يمثلها بو وفاليري.
>
> (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص٦٣٧)

يتضح من هذا أن إليوت ينظر إلى الفن الحداثي نظرة جدلية واضحة، فهو يدرك أن الإستطيقا المستقلة التي تولى كل الاهتمام للشكل على حساب المضمون قد بلغت أقصى تطوراتها في شعر فاليري. وكما يؤكد هيجل أن كل شيء يولد نقيضه. فإليوت يرى أن التوجه الشكلي سوف يولد نقيضه: "إن تقدم الوعي الذاتي والاهتمام الشديد والوعي باللغة الذي نجده في فاليري هو أمر لابد وأن ينهار في النهاية بسبب هذا الضغط المتزايد الذي سوف يثور ضده العقل والأعصاب الإنسانية." إلا أن إليوت قد أوضح أيضاً أن التوجه المعاكس الذي قد يولي كل الاهتمام إلى المضمون، وبذلك يتجاهل الشكل تماما، لن يجدي. ولذلك فهو يسعى وراء توجه يعمل على التعالي على هذين

النقيضين. ويستخدم لفظاً هيجلياً وهو التعالي Transcend لشرح كيفية الوصول إلى هذا المركب الجديد. وسوف يكون هذا المركب توحيداً للنوعين السابقين من الإستطيقا.

يتضح لنا من هذا العرض لآراء أورتيجا إي جاست وإليوت رؤيتيهما المختلفتين للفن الحداثي. يرى جاست أن الفن الحداثي تخلص من المضمون وأصبح يهتم بالشكل فقط. وهو يمثل بهذه الرؤية القطب الأول للحداثة وهو القطب المستقل. وهو بذلك يرفض النظر للفن من منظور هيجلي ويحاول الهرب من جدل الشكل والمضمون وينتهي برؤية شكلية مضادة للتاريخية. على النقيض من ذلك، يرفض إليوت الاهتمام بالشكل فقط، ويحاول تجاوز النزعة الشكلية المستقلة إلى رؤية هيجلية دياليكتيكة للفن الحداثي على أنه توحيد للشكل والمضمون. وبهذا يمثل القطب الآخر للحداثة وهو التوجه الملتزم. نتيجة لذلك، لا ينظر إليوت إلى الحداثة بوصفها لحظة متجاوزة للتاريخ وإنما بوصفها لحظة تاريخية.

حاول إليوت الحفاظ على الجدل بين الشكل والمضمون طوال حياته. ولم يحتفظ بهذين الطرفين في الإبداع الشعري فقط وإنما في القراءة النقدية للشعر أيضا. فرفض أن يولي النقد كل الإهتمام للشكل أو للموضوع فقط، وإنما حاول الحفاظ على التوازن بينهما. يؤكد إليوت أن الشاعر والقارئ يجب أن يكونا على وعي بكل من الشكل والمضمون.

> عدم الوعي أو تجاهل الأسلوب في البداية أو الموضوع في النهاية سوف يقودنا خارج حدود الشعر تماماً: وذلك لأن عدم الوعي التام بأي شيء سوى الموضوع يعني أن الشعر لم يظهر بعد لهذا المستمع، وعدم الوعي التام بأي شيء سوى الأسلوب يعني أن الشعر قد تلاشى.
>
> (إليوت. "من بو إلى فاليري"، ص٦٣٥)

وقد كتب إليوت مقاله "من بو إلى فاليري" الذي اقتطف منه هذا الاقتباس عام ١٩٤٨. وبالعودة إلى مقاله "الوظيفة الاجتماعية للشعر" والمؤلف عام ١٩٤٣، نجد أنه كان يؤيد نفس الموقف. فهو يؤكد أن الشعر يجب أن يعطي متعة، والمتعة مستمدة من خلال الشكل بالطبع ولكن ذلك لا يكفي. إذ أن الشعر لابد وأن يعطي شيئاً آخر، وهذا الشيء يعطيه الشعر من خلال المضمون.

> يجب على الشعر أن يعطي متعة ... وأفترض أن الكل سوف يتفق معي أن كل شاعر جيد، سواءاً أكان شاعراً عظيماً أم لا، لديه شيء آخر ليعطيه غير المتعة: وذلك لأنها لو كانت متعة فقط، فإنها لن تكون متعة من أرقى الأنواع ... فهناك دائماً نقل خبرة جديدة، أو فهم جديد لشيء مألوف، أو التعبير عن شيء كنا نشعر به ولم يكن لدينا الكلمات المناسبة للتعبير عنه وكل هذا يوسع وعينا ويجعل إحساسنا مرهفا بصورة أكبر ... وأنا أعتقد أننا جميعاً نفهم المتعة التي يعطينا إياها الشعر، وبعد هذه المتعة، الإختلاف الذي يصنعه الشعر في حياتنا.
>
> (إليوت، "الوظيفة الاجتماعية للشعر"، ص١٨)

وهكذا نلحظ محاولة إليوت الدائمة للحفاظ على التوازن بين الشكل والمضمون أو المتعة التي يعطيها إيانا الشعر والخبرة التي ينقلها لنا. وقد حاول إليوت الحفاظ على هذا الجدل في النقد تماماً كما حاول الحفاظ عليه في الشعر. فإذا كان القارئ يستمتع بشكل العمل الفني ويفهم مضمونه. فهذين الطرفين يصبحان المتعة والفهم في النقد الأدبي. ولا يعني ذلك أن الفهم مستقل عن المتعة تماماً كما أن الشكل والمضمون ليسا مستقلين.

كتب إليوت مقاله "التجربة في النقد" في عام ١٩٢٩ وناقش في هذا المقال أفكاراً هامة عن استقلال الأدب وعن جوهره وكذلك عن ارتباطه بالفلسفة والعلوم الإجتماعية. وإذا ما كانت ثنائية المتعة والفهم في النقد الأدبي تقابل ثنائية الشكل والمضمون في الإبداع الأدبي، فإن الشكل هو ذلك

العنصر الذي يربط الأدب بالفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والنحت. والمضمون هو ذلك العنصر الذي يربطه بالفلسفة وعلم النفس وكافة العلوم الاجتماعية والإنسانية. وعلى هذا فقد يولي النقد اهتمامه الكامل للمضمون ويحاول أن يقدم "فهماً" للعمل الأدبي من خلال ربطه بالعلوم الإنسانية الأخرى. أو قد يحاول أن يدرس الشكل المميز للعمل الأدبي ويظهر كيف يؤدي الشكل الجمالي للعمل الأدبي إلى إحداث المتعة في نفس القارئ. يرى إليوت أيضاً أن النقد الأدبي قد تأثر كثيراً بالنزعة الإنسانية Humanism التي تنظر للأدب باعتباره جزءاً من حياة الإنسان ومن أنشطته الأخرى. ويلحظ توجهاً متزايداً يسعى لربط الأدب بالأنشطة الحياتية والدراسات الإنسانية الأخرى كالأخلاق والتاريخ. يقول إليوت:

> حاولت أن أوضح أن التوجه السائد خلال الحقبة الماضية حتى اللحظة الحالية كان يسعى نحو توسيع نطاق النقد وهو بذلك يزيد من المتطلبات المفروضة على الناقد الأدبي. ويمكن أن يتم تتبع هذا التطور عن طريق تتبع تطور الوعي الإنساني بأكمله. (إليوت، "التجربة في النقد"، ص٦١٥)

إلا أن إليوت يرى أن ازدياد عدد العلوم ذات الصلة بالنقد الأدبي لا يعني انتهاء النقد الأدبي، ولا يعني أن وظيفته قد تم استيعابها في وظائف العلوم الأخرى ولم يعد هناك مبرر لوجوده، بل يؤكد أهمية النقد الأدبي. ويعتمد في ذلك على فكرة المتعة التي يقدمها الأدب. فإذا كان الأدب يقدم متعة. وإذا ما كانت هذه المتعة هي التي تميزه عن كل المعارف والعلوم الإنسانية الأخرى، فوظيفة النقد الأدبي الأساسية هي توضيح هذه المتعة. وعلى هذا فلن يكتفي النقد الأدبي بالفهم فقط ولكن عليه أن يوضح جوهر الأدب ألا وهو المتعة.

> طالما كان الأدب أدباً، سيظل هناك حيز لنقده. أي لنقد يرتكز على نفس الأساس الذي يرتكز عليه الأدب نفسه. وطالما كتب الشعر والرواية وما شابه فسوف يكون هدفها الأول ما كان دائماً — ألا وهو إعطاء نوع معين من المتعة يستمر طوال العصور على الرغم من صعوبة تفسير هذه المتعة. وبالتالي، سوف تكون مهمة النقد، ليس فقط أن يوسع حدوده ولكن أيضاً أن يوضح جوهره، وضرورة التوجه اللاحق تنمو مع ضرورة السابق.
>
> (إليوت، "التجربة في النقد"، ص٦٣٥)

وهكذا يوضح لنا إليوت أنه ينبغي على الأدب، من خلال شكله ومضمونه، أن يمنحنا المتعة والفهم. ولذلك لا يجب أن يهتم النقد بالمضمون على حساب الشكل، فالشكل الذي يعطي المتعة هو جوهر الأدب. وإذا كان النقد سوف يوسع حدوده بربط الأدب بالعلوم الإنسانية لمحاولة فهمه، فلابد وأن يدرك أن أهم وظيفة له هي أن يوضح مصدر المتعة التي يمنحها الأدب.

يؤكد إليوت نفس هذا المعنى في مقاله "حدود النقد" الذي كتبه عام ١٩٥٦. يبدأ إليوت مقاله بهذه العبارة:

> النظرية التي يطرحها هذا البحث أن هناك حدوداً إذا ما تخطاها النقد الأدبي في اتجاه ما لا يكون أدبياً وإذا ما تخطاها في الاتجاه الآخر لا يصبح نقداً.
>
> (إليوت، "حدود النقد"، ص١٠٣)

وما يعنيه إليوت هو أن النقد الأدبي إذا ما تتبع محاولة الفهم عن طريق ربط الأدب بالعلوم الإنسانية إلى ما لا نهاية لن يكون نقداً أدبياً بل سوف يدخل في باب علم النفس أو علم الاجتماع. وما إذا حاول أن يظهر أشكال المتعة التي يمنحها لنا الأدب بلا توقف، لن يتمكن من تبني منظور نقدي وسوف يتوقف عن أن يكون نقداً. وعلى هذا. فإن إليوت ما زال يحاول الحفاظ على التوافق بين المتعة والفهم. ولذلك يرفض إليوت أن يتحول الفهم Understanding إلى مجرد

توضيح Explanation أو تتبع للمصادر الأدبية والحياتية والفلسفية الداخلة في صنع الأدب، فذلك يمنعنا من الاستمتاع بالقصيدة. أما وظيفة النقد فهي أن "يطور فهمنا واستمتاعنا بالأدب" وإليوت يؤكد على أنه:

> لا يعني أن الاستمتاع والفهم نشاطان منفصلان — أحدهما عاطفي والآخر عقلاني .... ففهم القصيدة هو الاستمتاع بها للأسباب الصحيحة. يمكن أن نقول أنه يعني أن نأخذ من القصيدة المتعة التي يمكنها أن تمنحنا: فإن استمتاعنا بالقصيدة في ظل فهم خاطئ لمعناها يعني أن نستمتع بما تضفيه عقولنا عليها. [وليس بالقصيدة نفسها] (إليوت، "حدود النقد"، ص١١٥)

ويضيف إليوت: من الأكيد أننا لا نستمتع بقصيدة ما كلية إلا إذا فهمناها. والفرق بين الناقد الأدبي الجيد والناقد الذي تخطى حدود الأدب ليس أن الأول لا يركز سوى على الأدب أو ليس لديه أية اهتمامات أخرى وذلك لأن مثل هذا الناقد لن يكون لديه سوى أقل القليل لكي يتحدث عنه وسوف يكون الأدب بالنسبة له مجرد كيان مجرد وقيم شكلية خاوية. فالشعراء لهم اهتمامات أخرى غير الشعر ولكنهم شعراء لأن اهتمامهم الرئيسي هو تحويل خبراتهم وأفكارهم إلى شعر. ويؤكد إليوت أيضا أن معنى أن يكون للشاعر أفكار وتجارب هو أن يكون لديه اهتمامات أخرى غير الشعر. وبناءً على هذا، فالناقد الجيد ليس الناقد الذي يركز على مجموعة من القواعد الشكلية ويرى إذا ما كان الكتاب يتبعونها أم لا. ولكنه الناقد الذي يساعد قراءه على أن "يفهموا ويستمتعوا". ويختتم إليوت مقاله بتوضيح ضرورة الحفاظ على التوافق بين الفهم والاستمتاع وذلك لأننا إذا

> ما ركزنا كل التركيز على الفهم. فنحن في خطر أن ننزلق إلى مجرد التوضيح ... وفي المقابل، لو ركزنا على الاستمتاع بصورة زائدة، فسوف نقترب من السقوط في الجانب الذاتي الانطباعي ولن يفيدنا الاستمتاع أكثر من مجرد التسلية واللهو. (إليوت، "حدود النقد"، ص١١٧)

يتضح لنا إذاً، أن إليوت ظل طوال حياته النقدية يحاول الحفاظ على الجدل بين الاستمتاع والفهم الذي هو النسخة النقدية من الجدل الأدبي بين الشكل والمضمون. وهو لا ينظر إليهما كشيئين متناقضين وإنما يوحد بينهما عندما ينظر إلى الفهم على أنه "نفس الشيء كالاستمتاع بالقصيدة للأسباب الصحيحة". إلا أننا نلحظ تحولاً في آراء إليوت من عام ١٩٢٩ الذي كتب فيه مقال "التجربة في النقد" وعام ١٩٥٦ الذي ألف فيه مقال "حدود النقد". ففي المقال الأول ينظر إلى الاستمتاع باعتباره جوهر النقد، وإلى الفهم باعتباره توسيعاً لحدود النقد. أما في المقال الثاني والذي ألفه بعد مضي سبعة وعشرين عاماً، فيقول إن الفهم والاستمتاع هما الجوهر. أي أن إليوت أصبح يَعْدِل في نظرته إلى أهمية كل من الطرفين بل ويوحد بينهما.

استطاع إليوت الحفاظ على الوحدة الجدلية التي تضم الشكل والمضمون في الأدب والفهم والاستمتاع في النقد فكرياً كما يتضح في كتاباته النقدية. ولكن هل استطاع الحفاظ عليها في كتاباته الشعرية؟

كتب إليوت في مقاله "من بو إلى فاليري" منتقداً إدجار آلان بو لعدم قدرته على كتابة قصيدة طويلة:

> يوجد في كتابات بو فقرة تثير الاهتمام عن استحالة كتابة قصيدة طويلة — وذلك لأنه يعتقد أن القصيدة الطويلة تكون في أفضل حالاتها سلسلة من القصائد القصيرة تم ضمها لبعضها البعض. ويجب أن نأخذ في الاعتبار أن بو نفسه لم يكن قادراً على كتابة قصيدة طويلة. فقد كان قادراً على أن يستوعب القصيدة

ذات التأثير الواحد: بالنسبة له. القصيدة كلها يجب أن تكون في حالة نفسية واحدة. ولكن الحالات النفسية المتنوعة يمكن التعبير عنها فقط في القصائد الطويلة. وذلك لأن الحالات النفسية المتنوعة تتطلب عدداً من المواضيع والأفكار المختلفة، مرتبطة إما مع بعضها البعض أو في عقل الكاتب. وهذه الأجزاء تشكل كلاً يزيد على مجموع أجزائه. والمتعة المستمدة من أي جزء تعضدد فهمنا للكل.

(إليوت. "من بو إلى فاليري"، ص٦٣١)

يهاجم إليوت إدجار آلان بو لرفضه فكرة القصيدة الطويلة. ويؤكد إليوت أن بو يرفض القصيدة الطويلة لأن الشعر عنده يسعى لنقل إحساس واحد أو أن يحدث تأثيراً واحداً ولكنه لا يسعى لنقل أفكار فلسفية أو أخلاقية معينة. أي أن إليوت يرفض أن تكون القصيدة ذات كثافة شعرية واحدة وتنقل إحساساً إستطيقياً واحداً. لأن ذلك سوف يؤثر على قدرتها على نقل الأفكار أو المضمون. ويتساءل إليوت عما إذا كان لدى بو القدرة على تقدير الفقرات الفلسفية في الأعراف Purgatorio لدانتي! وهنا يظهر إليوت رفضه لمحاولة التأثير الإستطيقي البحت بدون الاهتمام بالمضمون الفكري. ومن الملاحظ أن أشهر قصائد إليوت بداية من أغنية العاشق ج. ألفريد بروفروك مرورا بالأرض اليباب وحتى أربع رباعيات كلها قصائد طويلة، وتزداد طولاً بمرور الزمن. ويعني ذلك ازدياد اهتمام إليوت بالمضمون. فإليوت لا يريد لقصائده أن تعبر عن حالة نفسية واحدة، أو أن تحدث تأثيراً إستطيقياً واحداً على القارئ . وإنما يريد أن ينقل له دفعة كبيرة من الأفكار مصحوبة بالمتعة الشعرية. إلا أن شعر إليوت يزداد تجريداً وبعداً عن المحسوسات بمرور الوقت كما يزداد إغراقاً في الموضوعات الدينية بل والصوفية. ويصل التجريد عند إليوت لدرجة أنه يجد اللغة كوسيط مادي غير قادر على نقل المعاني الصوفية المجردة التي يريد أن يعبر عنها، حتى إنه في قصيدة أربع رباعيات يقول:

So here I am, in the middle way, having had twenty years
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating

وها أنا ذا، في منتصف الطريق، بعدما أضعت عشرين عاما
عشرون عاما أضعتها تماماً. أعوام ما بين الحربين
أحاول أن أتعلم أن أستعمل الكلمات، وكل محاولة
هي بداية جديدة تماما، ونوع مختلف من الفشل
لأن المرء قد تعلم فقط أن يلوي عنق الكلمات
من أجل الأشياء التي لم أعد أرغب في أن أقولها، أو الطريقة التي
لم أعد أميل لأن أقولها بها. وهكذا فإن كل مغامرة هي بداية جديدة.
هي غارة أشنها على ما لا يمكن النطق به بعتاد مهلهل يتهالك باستمرار.

(إليوت. أربع رباعيات، ص١٨٢)

وهكذا يرى إليوت أنه قد قضى حياته كلها يحاول أن يتعلم استخدام اللغة للتعبير. واللغة بالطبع عنصر شكلي. إلا أن كل محاولة تبوء بالفشل. فيعاود البدء والمحاولة من جديد. ولهذا فهو يعتبر كل محاولة مغامرة أو غارة يشنها على ما لا تستطيع اللغة أن تحويه، على ما لا تستطيع الكلمات النطق به، على ما يتجاوز الألفاظ ويعيي الكلمات حتى تصير اللغة والألفاظ والكلمات عتادا متهالكا يثبت عدم قدرته على التعبير باستمرار. واللغة بالطبع هي المادة التي يصنع منها الشعر تماماً كما أن الحجر هو المادة التي يستخدمها النحات لصنع تماثيله، والألوان هي المادة التي يستخدمها الرسام لرسم لوحاته. واللغة، وهي العنصر الشكلي في الشعر، وإن كانت أكثر تلك المواد تجريداً وبالتالي قدرة على الإحاطة بمكنون النفس والتعبير عن المجرد، إلا أنها تقف عاجزة قاصرة عن التعبير والإحاطة. وذلك لأن النفس أصبحت تحيط بأبعاد لا يمكن التعبير عنها حتى باللغة. فاللغة، وإن كانت أكثر أدوات التعبير تجريداً، إلا أنها ما زالت تحتفظ بجانبها المادي وهذا هو ما يجعلها العنصر الشكلي في الشعر. وهذا العنصر المادي هو ما يجعلها قاصرة عن الوصول إلى الروح المطلق.

يجعل وضع اللغة كوسيط مادي منها أداة غير كافية للتعبير عن الروح المطلق. لذلك يجد إليوت تلك الصعوبة البالغة التي يصفها في آخر قصائده في استعمال اللغة. فقد انتحى إليوت منحاً صوفياً واضحاً في أخريات حياته. وقد قادته تلك الصوفية إلى إدراك أبعاد روحانية يصعب بل يستحيل التعبير عنها شعرياً. ولهذا كان حتما عليه أن يتصارع مع اللغة للتعبير عن أبعاد روحانية لا تستطيع اللغة التعبير عنها. فاللغة أداة تواصل بين البشر. تنقل ما يعرفه البشر وما يحسونه؛ لكن ذلك الذي يعلو على مستوى الإدراك البشري الطبيعي ولا يدركه سوى القلة. لابد وأن يعلو أيضا على ذلك الوسيط المادي الذي يستخدمونه لتوصيل أفكارهم اليومية واحتياجاتهم المادية. وهذه الأبعاد الروحانية الصوفية قد اكتسبت عند إليوت صبغة فلسفية هيجلية. فهو يكرس نفسه "للكل Whole الذي يتطلب تفانيًا من أجله". وهكذا نرى أن إليوت يستخدم الفن ليعبر عن رؤاه الصوفية. أي أنه يربط الفن بأنظمة فكرية وفلسفية تخرج عن نطاقه، وذلك بالطبع عن طريق المضمون وليس الشكل. ولذلك فهو يربط الفن بكلية أكبر منه تحيط به ويصبح جزءاً منها. فيقول:

> وفي النهاية، وظيفة الفن، والتي يحققها من خلال فرضه النظام مقبولة على الحقيقة العادية مما يؤدي الى استخلاص إدراك ما لنظام في الحقيقة، هو أن يجعلنا في حالة من الصفاء والسكون والتصالح، ثم يتركنا، كما ترك فيرجيل دانتي، نتقدم نحو منطقة لا يستطيع هذا الدليل أن ينفعنا فيها.
>
> (إليوت، عن الشعر والشعراء، ص٩٤)

أي أن إليوت يربط الشعر، والفن عموماً، بكل هو أوسع منه يحويه بداخله، ويقود الفن الإنسان داخل هذا الكل الى حد معين لا يستطيع أن يرشده بعده. وهنا ينتهي دور الفن. ويذكرنا هذا الوصف لدور الفن بالتصور الهيجلي للفن بشدة. إذ إن هيجل ينظر الى الفن باعتباره جزءًا من كلية الروح التي تعبر عن نفسها بطرق متعددة منها الفن. إلا أن الفن ليس أرقى وسائل التعبير وذلك لأنه يستخدم وسيطا ماديا للتعبير عن معناه — مضمونه — وهذا الوسيط المادي في حالة الشعر هو اللغة — اللغة التي يتصارع معها إليوت للتعبير عما يفوق قدراتها التعبيرية.

> يستطيع العقل أن يطهر نفسه من الماديات المحسوسة ويتفهم طبيعته الداخلية، [وهي] الفكر، بالصورة الفلسفية التي تعتمد على المفاهيم المجردة التي تتناسب معه فقط بعد رحلة طويلة في العالم المادي.
>
> (إنوود، ص٦٧)

وعلى الرغم من أن الشعر أرقى الفنون وذلك لأنه أكثرها تجريداً، فإنه لا يزال يحتفظ بعنصر مادي، وهو اللغة. ولذلك فلا بد لدوره من أن ينتهي ويترك العقل يتطور أكثر من خلال الدين أو الفلسفة. أما دور الشعر عند هيجل فهو:

> أن يخفض من درجة المحسوسات بصورة لا يستطيع أي فن آخر أن يقوم بها وبذلك يقوم بتحضير العقل للقاء ذاته بدون أي وسيط مادي.
>
> (إنوود. ص٧٠)

والتشابه بين دور الفن عند هيجل والوظيفة التي يطرحها إليوت في أواخر كتاباته واضح جلي. في كلتا الحالتين يقوم الشعر بتجهيز الإنسان لفهم الحقيقة المجردة أو الروح. أي أن رؤية إليوت للفن هي رؤية هيجلية.

يقوم إليوت بالربط بين الفن وباقي الأنشطة الفكرية للإنسان في كل كبير يجمعها كلها. وهذا الكل بالطبع هو رؤية هيجلية، وما يسميه هيجل بوحدة الروح Geist. وإذا ما كان الفن ينتهي عند هيجل بالدين والفلسفة اللذين يعبران عن الروح بصورة أكثر تجريداً. فإن الفن ينتهي عند إليوت بصورة من الصوفية التي هي خليط من الدين المسيحي والفلسفة الهيجلية. وإذا ما أصبح الفن جزءاً من كل وليس كياناً مستقلاً، فإن هذا يعني أن الفن لا يمكن الحكم عليه بمعايير فنية إستطيقية بحتة، وإنما يجب الحكم عليه بالمعايير التي يفرضها الكل الذي صار جزءاً منه. وهنا يختلط الفن والنقد الأدبي بالدين والمجتمع. فالأول هو صورة من صور تعبير الروح عن نفسها والثاني هو تجسيد تلك الروح في أحد مراحل تطورها.

المراجـع:

أولا: المراجع الأجنبية:

Bolgan, Anne C. (1996) "The Philosophy of F H. Bradly and the Mind and Art of T.S. Eliot: An Introduction" in Rosenbaum.

Brett, R.L. (1969) *Fancy and Immagination.* London: Methuen & co.

Burger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Coleridge, S.T. (1983) *Biographia Literaria* Ed. James Engel and W. Jackson Bate. New Jersey: Princetion Univ Press

Crawford, Donald W. (2001) "Kant" in *The Routledge Companion to Aesthetics.* Ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London: Routledge.

Eliot, T.S. (1919) "Tradition and the Individual Talent" ed. In *Selected Prose.* London: Penguin.

_______ (1921) "The Metaphysical Poets" ed In *Selected Prose.*

_______ (1928) "Francis Herbert Bradley" ed. In *For Lancelot Andrews: Essay on Style and Order* London: Faber and Faber.

_______ (1929) "Experiment in Criticism" ed. in Literary Opinion in America. by: Morton Dawn Zabel. New York: Harper & Row.

_______ (1933) "The Function of Criticism" ed. in *Selceted Prose.*

_______ (1935) "Religion and Literature" ed. in: *Literary Opinoin in America.*

_______. (1939) "Society and the Arts" ed. in *Selected Prose.*

_______. (1945) "The Social Function of Poetry" ed. in. On *Poetry and Poets.* London: Faber and Faber.

_______. (1946) "From Poe to Valéry" ed. in *Literary Opinion in America.*

_______. (1951) "Poetry and Drama" ed. in *On Poetry and Poets.*

_______. (1953) "The Three Voices of Poetry." ed. in *On Poetry and Poets.*

Eliot, T.S. (1956) "The Frontiers of Criticism" ed. in *On Poetry and Poets.*

_______. (1969) *The Complete Poems and Plays.* London: Faber and Faber.

_______. (1978) *To Crititise the Critic.* London: Faber and Faber.

Habermas, Jürgen. (1992) "Modernity: An Incomplete Project" in Peter Brooker ed. *Modernism/Postmodernism.* London: Langman.

Henrich, Dieter. (1992) *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant.* Stanford: Stanford Univ. Press.

Inwood, Michael. (2001) "Hegel" in *The Routledge Companion to Aesthetics.*

Jones, W.T. (1975) *A History of Western Philosophy.* London: Harcourt Brace Jovanovich.

Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Trans Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Moody, A. David (ed.) (1997) *The Cambridge Companion to T.S. Eliot.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Ortega Y Gasset, José. (1968) *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culuture and Literature.* Princeton: Princeton Univ. Press.

Rosenbaum, S.P (1969) *English Literature and British Philosophy.* Chicago: The Univ of Chicago Press.

Tilak, Raghukul. (1992) *History and Principles of Literary Criticism.* New Delhi: Rama Brothers

Wellek, René. (1971) *Discriminations: Further Concepts of Criticism.* New Haven: Yale Univ. Press.

Wollheim, Richard. (1972) "Eliot and F H. Bradly: An Account." in Graham Martin ed. *Eliot in Perspective.* London: Macmillan.

Wolosky, Shira. (1995) *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan.* Stanford: Stanford univ. press.

ثانيا: المراجع العربية:

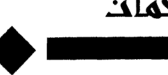
١- إليوت، ت.س. (٢٠٠١) الأرض الخراب وقصائد أخرى. ترجمة د/ لويس عوض . تقديم د/ ماهر شفيق فريد. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

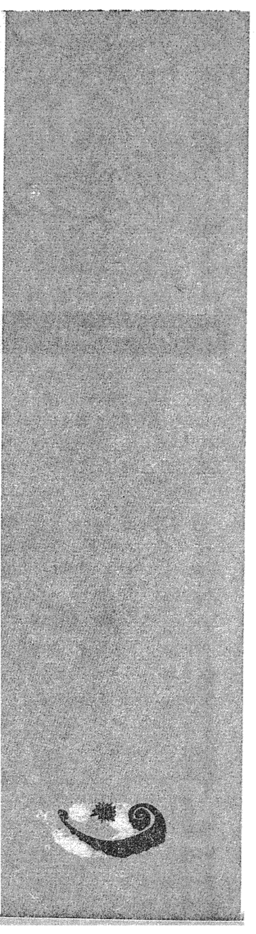
٢- بودلير، شارل. (٢٠٠٢) سأم باريس: قصائد نثرية قصيرة. ترجمة: محمد أحمد حمد. مراجعة: كاميليا صبحي. المجلس الأعلى للثقافة.

٣- عوض، لويس. (٢٠٠٣) في الأدب الإنجليزي الحديث. مكتبة الأسرة.

* (ملحوظة): استخدمت ترجمة د/ لويس عوض لقصيدتي ج ألفريد بروفروك والأرض الخراب فقط، أما باقي القصائد لإليوت ودانتي وشكسبير وكذا المسرحيات فمن ترجمتي.

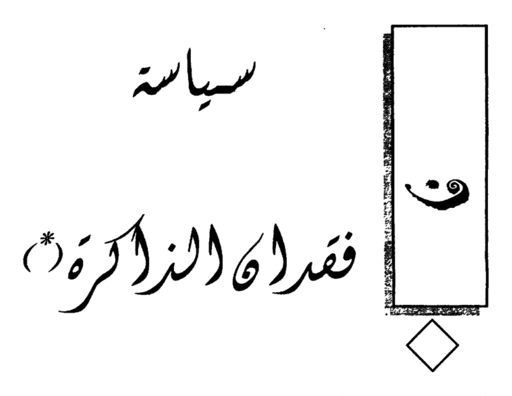
الترجمات





سياسة فقدان الذاكرة

تيرى إيجلتون / ت: محمد بهنسى



تيري إيجلتون / ت: محمد بهنسي

إن العصر الذهبي للنظرية الثقافية قد انتهى منذ أمد بعيد. فالأعمال الرائدة لجاك لاكان وكلود ليفي ستروس ولوي ألتوسير ورولان بارت وميشيل فوكو يفصل بيننا وبينها عدة عقود ماضية. وكذلك الكتابات الرائدة المبكرة لرايموند وليامز ولوس إريجاري وبيير بورديو وجوليا كريستيفا وجاك دريدا وهيلين سيكسو ويورجن هابرماس وفريدريك جيمسون وإدوارد سعيد. وبعد هؤلاء الرواد لم تُصَغْ أية أفكار تضاهي طموح وأصالة هؤلاء الأمهات والآباء المؤسسين. فبعضهم أدركهم الموت؛ فقد لقي بارت حتفه تحت شاحنة غسيل بباريس، وكذلك أصيب ميشيل فوكو بمرض الإيدز واختطف الموت لاكان ووليامز وبورديو. وأحيل لوى ألتوسير إلى مستشفى الأمراض العقلية عقب قتل زوجته.

وكثير من آراء هؤلاء المفكرين تظل ذات قيمة لا تضاهى، وبعضها مازالت منتجة لأعمال ذات أهمية كبرى. وبالنسبة للذين يوحي عنوان هذا الكتاب لهم بأن النظرية قد انتهت الآن، وأنهم يستطيعون العودة وهم مرتاحو البال إلى عصر البراءة السابق على نظرية الأدب فلا شك سوف يصابون بالإحباط.

إن العودة إلى عصر كان من الكافي فيه أن تقول إن كيتس يمنحنا المتعة أو إن ملتون يتمتع بروح شجاعة لم تعد ممكنة. إن المشروع بأكمله لم يكن خطأ فادحا أوقفته روح رحيمة حتى يمكننا الرجوع جميعا إلى ما كان عليه الأمر قبل أن يلوح فردينان دي سوسير في الأفق.

فإذا كانت النظرية تعني تأملا منظما ومعقولا حول فرضياتنا الأساسية، فإنها تظل ضرورية، ولكننا نحيا الآن في أعقاب ما يمكن تسميته بالنظرية العليا. إننا نحيا في عصر أثرتنا فيه استبصارات وأفكار مفكرين مثل سوسير وبارت ودريدا، غير أننا قد تجاوزناه بطريقة أو بأخرى.

إن أبناء الجيل الذي جاء بعد هؤلاء المفكرين الرواد فعلوا ما يفعله التابعون في العادة، فقد قاموا بتطوير هذه الأفكار الأصلية، وأضافوا إليها وانتقدوها وقاموا بتطبيقها؛ فبعضهم ابتكر بنيويته

أو نِسْويته الخاصة. والبعض قام بتطبيق هذه الأفكار على موبي ديك أو الهرة في القبعة. ولكن الجيل الجديد لم يستطع أن يتوصل إلى أفكار خاصة به مماثلة لما جاء به هؤلاء الرواد لأن الجيل الأقدم فوّت عليهم فرصة الابتكار. ومما لا شك فيه أن القرن الجديد سوف ينتج عمالقته بمرور الزمن ولكن فيما يتعلق بالحاضر فإننا مازلنا عالة على الماضي.

وقد حدث ذلك على الرغم من التغير الدرامي الذي اعترى العالم منذ الزمن الذي شرع فيه فوكو ولاكان في تدوين أفكارهما. فما نوع الفكر الجديد الذي يحتاج إليه العصر الحديث؟

قبل أن نستطيع الإجابة على هذا السؤال علينا أن نراجع موقعنا في العالم. إن البنيوية والماركسية وما بعد البنيوية وما شابه لم تعد موضوعات جذابة كما كانت. ففي الأروقة الأوسع للحياة الأكاديمية فإن الاهتمام بالفلسفة الفرنسية قد أخلى مكانه للاهتمام بنسق الحياة الفرنسي. وفي بعض الدوائر الثقافية فإن السياسات الجنسية تشكل عامل جذب أكثر من سياسة الشرق الأوسط.

أما الاشتراكية فقد فقدت المعركة لصالح السادية المازوكية. وبين طلاب الثقافة، فإن الجسد موضوع شائع تماما ومتماش مع الموضة. ولكنه الجسد الشبقي وليس الجسد المحروم. ثمة اهتمام جاد بتزاوج الأجساد وليس بأجساد العمال. إن الطلبة الذين ينتمون للطبقة الوسطى والذين يتحدثون بصوت ناعم وهادئ يجتمعون في المكتبات من أجل دراسة موضوعات مثيرة مثل تيمة مص الدماء وفقء العين والإنسان النصف الآلي النصف الآدمي. والسينما الإباحية.

إن فهم ذلك سهل تماما، فدراسة أنواع معينة من الأدب أو الدلالات السياسية لخرق السرّة يرجع إلى الرغبة في الاستمتاع عبر الدراسة تطبيقا للحكمة القائلة بذلك.

والأمر يشبه إلى حد ما كتابة رسالة الماجستير الخاصة بك حول النكهة الخاصة بويسكي الشعير أو فينومينولوجيا النوم طوال اليوم في السرير. إن ذلك يخلق تواصلا لا تنفصم عراه بين الذهن والحياة اليومية. وهناك مميزات لكونك قادرا على كتابة رسالة الدكتوراه بدون أن تحرك عينيك من على جهاز التلفزيون. في الماضي كانت موسيقى الروك تعدّ مشتِّتة للانتباه وأنت تذاكر. أما الآن فإن الأمور الثقافية لم تعد أمرا يتم في أبراج عاجية ولكنها تنتمي إلى عالم الميديا والشوبنج مولز وغرف النوم والبيوت سيئة السمعة. وهذه الأمور في حد ذاتها تلحق وتعاود اللحاق بالحياة اليومية. ولكنها تخاطر بفقدان قدرتها على إخضاعها لعملية النقد.

أما الآن فإن المحافظين القدامى الذين يشتغلون على أمور من قبيل الإحالات الكلاسيكية عند ملتون ينظرون شذرا إلى الشهوانيين الشباب الذين تنصبّ أعمالهم على زنا المحارم والمدرسة النسوية المتطرفة. إن الشبان اللامعين الذين يدبجون المقالات حول فيتيشيّة القدم أو تاريخ العين يعتريهم الشك بخصوص الأساتذة الشيوخ النحاف الذين يجرؤون على الاعتقاد بأن جين أوستن أعظم من جيفري أرشر. فالمدارس التقليدية المغرقة في تقليديتها والمتحمسة لهذا التوجه تُخلي مكانها لمدارس أخرى. ففي الأيام الخوالي الماضية وعلى حين كان تلامذتك الشباب يستطيعون الاستهزاء بك لأنك تعجز عن اكتشاف كناية في عمل لروبرت هيريك، يمكن اعتبارك اليوم شخصا مزعجا لأنك لم تسمع بوجود كنايات في روبرت هيريك أو لم تسمع عن هيريك نفسه.

إن التقليل من شأن الجنوسة يحمل دلالات تهكمية لأن أحد الإنجازات الكبرى للنظرية الثقافية يكمن في إقرارها بدراسات النوع والجنوسة بما هي موضوعات مشروعة للدراسة وكذلك لكونها ذات أهمية سياسية ملحّة. إن الحياة الثقافية على مدار قرون طويلة كانت تسير على

أساس ضمني يوحي بأن البشر ليس لهم أعضاء جنسية. وكان المثقفون يتصرفون كما لو كان النساء والرجال يفتقدون معدات كذلك. وكما لاحظ الفيلسوف إيمانويل ليفيناس عن مفهوم هايدجر المتعالي عن الوجود – والذي يعني نوعا مقصورا على الوجود الإنساني – بأن "الوجود لا يتناول الطعام". وقد لاحظ فريدرش نيتشه ذات مرة أنه عندما يتحدث المرء بخشونة عن إنسان له بطن ذو حاجتين ورأس ذو حاجة واحدة. فإن محب المعرفة يجب أن ينصت بعناية. وفي تقدم تاريخي تم التكريس للجنوسة داخل أروقة الحياة الأكاديمية بما هي ركن زاوية للثقافة الإنسانية. لقد وصلنا إلى معرفة تُقرّ بأن الوجود الإنساني يدور حول التوهم والرغبة بنفس القدر الذي يدور حول الحقيقة والعقل. ويبدو أن النظرية الثقافية في الوقت الراهن تشبه أستاذا أعزب وصل إلى منتصف العمر وأدرك مرحلة الاهتمام بالجنس ويحاول وهو مثار تعويض ما فاته.

وهناك مكسب آخر للنظرية الثقافية وهو الإقرار بأحقية الثقافة الشعبية في الدراسة. وباستثناء بعض الحالات المجيدة. تجاهلت الدراسات الثقافية لعدة قرون الحياة اليومية للناس العاديين. لقد اعتادت هذه الدراسات تَجاهُل الحياة نفسها وليس فقط الحياة اليومية. فإلى عهد قريب وفي بعض الجامعات التقليدية لم يكن من المسموح به إجراء أبحاث عن مؤلفين لا يزالون على قيد الحياة وكان ذلك حافزا لجلد الذات في الأمسيات المفعمة بالضباب أو اختبارا على الصبر إذا ما اخترت روائيا معتل الصحة ولا يزيد عمره على الرابعة والثلاثين. لم يكن في وسعك القيام بأية أبحاث عما تراه حولك كل يوم ولم يكن جديرا بالدراسة بحكم التعريف. وكانت معظم الأشياء التي تعتبر جديرة بالدراسة في العلوم الإنسانية غير منظورة مثل تقليم الأظافر أو جاك نيكلسون ولكنها كانت محتجبة عن الرؤية مثل ستندال ومفهوم السيادة أو مدى لياقة مفهوم ليبنتز عن الموناد. أما الآن فمن المعترف به بشكل عام هو أن الحياة اليومية تعد دقيقة ولا يمكن سبر غورها، وغامضة ومملة مثل فاجنر. ومن ثم فإنها جديرة بالفحص والدراسة. في الأيام الخوالي. أيام الماضي. كان مقياس ما هو جدير بالدراسة هو مدى عدم جدواه وقابليته لإثارة الملل وأما الآن وفي بعض الدوائر فإن مقياس ما هو جدير بالدراسة أصبح ما يمكن لك أنت وبعض أصدقائك القيام به في الأمسيات. وفيما مضى كان الطلاب يدبجون المقالات التي تخلو من الروح النقدية وتتكئ على التبجيل الأعمى للعمل المدروس حول أدباء من أمثال فلوبير. أما الآن فإن كل ذلك قد تغير لأنهم الآن يقومون بكتابة المقالات غير النقدية والتبجيلية حول تكوين الصداقات.

ومع ذلك. فإن قدوم الدراسات الجنوسية والثقافة الشعبية باعتبارها موضوعا هاما للدراسة قد أدى إلى بزوغ أسطورة قوية. فقد ساعد على تقويض العقيدة التطهُرية التي تفيد بأن الجدية واللذة شيئان منفصلان. إن التطهُري يخطئ حين يخلط بين اللذة والطيش والجدية والسموق.

إن اللذة تقع خارج نطاق المعرفة. ومن ثم فإنها تعد خطرا فوضويا. ووفقا لوجهة النظر هذه فإن دراسة اللذة تشبه التحليل الكيميائي للشمبانيا بدون احتسائها. إن التطهُري لا يرى أن اللذة والجدية مرتبطان بهذا المعنى وأن اكتشاف اللذة في الحياة يعد موضوعا جديا. ويعرف ذلك من الناحية التقليدية بالخطاب الأخلاقي ولكن تعبير الخطاب السياسي سوف يؤدى الغرض كذلك.

ومع ذلك فإن اللذة. وهي التعبير الاصطلاحي للثقافة المعاصرة. لها حدود كذلك. فاكتشاف كيفية جعل الحياة أكثر بهجة ليس أمرا مبهجا طوال الوقت. ومثل كل موضوعات البحث العلمي. فإنه يقتضي الصبر وضبط الذات والقدرة التي لا تنفد على تحمل الملل. وعلى أية حال فإن الشخص الذي يعانق اللذة باعتبارها الحقيقة النهائية هو نفسه التطهُري في تمرده

الكامل. كلاهما مهووس بالجنس وكلاهما يقيم تعادلا بين الحقيقة والجدية. إن الرأسمالية التطهُرية ذات الأسلوب القديم تمنعنا من إمتاع أنفسنا لأننا ما إن نكوّن مذاقا خاصا عن ذلك الموضوع فليس من المحتمل البتة أن نرى ما بداخل ورشة العمل مرة أخرى.

وكان سيجموند فرويد يعتقد أنه لولا ما أسماه بمبدأ الواقع لرقدنا جميعا طوال اليوم على أسرّتنا ونحن نحلم بحالات من المتعة الشائنة.

أما الرأسمالية الأكثر دهاءً والقائمة على الاستهلاك فإنها تقنعنا بالانهماك الحسي وإشباع اللذات إلى أقصى مدى دون أن ينتابنا أي إحساس بالخجل. وبهذه الطريقة فإننا لن نستهلك المزيد من السلع فحسب، ولكننا سوف نوحد بين تحقيق رغباتنا واستمرار النظام الرأسمالي. فإن من ينغمس في اللذة الحسية بالنهار، سيطارده بليل بلطجي متوحش يسمى الأنا العليا يتسبب في إحساسه بالذنب. ولكن لأن ذلك البلطجي يعذبنا كذلك لعدم إرضاء شهواتنا فإن المرء يمكنه أيضًا أن يمتع نفسه بأقل تكلفة ممكنة.

وبالتالي فلا يوجد شيء مدمر من الناحية الجوهرية فيما يتعلق باللذة. على العكس وكما أدرك كارل ماركس، فإن اللذة عقيدة أرستقراطية تماما. إن الجنتلمان الإنجليزي التقليدي كان يعارض بشدة العمل الذي لا يحقق له اللذة ولم يكن يتحرج في التعبير عن ذلك بوضوح. وكان أرسطو يعتقد أن بوسع المرء أن يدرك كينونته الإنسانية بالتدريب المستمر مثل تعلم اللغة أو عزف الموسيقى. على حين كان الجنتلمان الإنجليزي يتظاهر بالفضيلة التي كان يعتقد أنها عفوية تماما ولا تحتاج إلى أي مران. إن الجهد الأخلاقي لم يكن شأنا من شؤون النبلاء، ولكنه كان شأنا من شؤون التجار والموظفين. وليس كل دارسي الثقافة غير واعين بالنرجسية الغربية التي تدرس تاريخ شعر العانة وتتجاهل الحقيقة التي تقول بأن نصف سكان الكرة الأرضية يفتقرون إلى مرافق صحية ملائمة ويعيش أهلها بأقل من دولارين في اليوم. إن أكثر أقسام النظرية الثقافية ازدهارا هو ما يسمى بالدراسات ما بعد الكولونيالية التي تتعامل مع هذه الحالة البائسة. ومثل خطابي النوع والجنوسة فإن الدراسات ما بعد الكولونيالية واحدة من أكثر إنجازات النقد الثقافي قيمة، ولكن هذه الأفكار ازدهرت بين جيلين لا يستطيعان لأسباب خارجة عن إرادتهما تذكر إلا القليل من الأحداث السياسية الهامة التي هزت العالم فيما سبق. وقبل بزوغ ما يسمى بالحرب على الإرهاب كان الأمر يبدو وكأن شباب أوروبا لم يكن لديهم ما هو أهم من مجيء اليورو لكي يحكوه لأحفادهم في قابل الأيام. وفي العقود الكالحة التي تلت سبعينيات القرن المنصرم التي اتسمت بالطابع المحافظ، فإن الحس التاريخي قد اعتراه الصدأ وكان ذلك يناسب تماما من يتولون مقاليد السلطة حيث إنه لم يكن في وسعنا أن نتخيل بديلا عن الواقع الراهن، أما المستقبل فإنه ليس إلا الحاضر مضروبا في ذاته عدة مرات أو كما لاحظ أحد المابعد حداثيين أن المستقبل هو "الحاضر زائد المزيد من الخيارات"، وهناك في الوقت الراهن من يصرون على التحليل التاريخي ويعتقدون فيما يبدو أن ما حدث قبل عام ١٩٨٠ ينتمي إلى الماضي السحيق.

إن العيش في عصر شائق مثل عصرنا ليس بالتأكيد سلاحا ذا حدين. فليس عزاءً أن نظل قادرين على تذكر الهولوكوست أو أن نكون قد حضرنا حرب فيتنام. إن البراءة وفقدان الذاكرة لهما مميزات، فليس من المجدي أن تنتحب على الأيام السعيدة الماضية بينما تهددك الشُرطة كل أسبوع بتحطيم رأسك بالهراوات وأنت تعبّر عن رأيك بحرية في هايدبارك. أن نتذكر التاريخي السياسي الذي هز العالم هو بالنسبة لليسار السياسي يعني كذلك أن نتذكر تاريخا من الإخفاق، وعلى أية حال فقد أدركنا مرحلة جديدة ومشئومة من سياسة العولمة التي لن يستطيع أكثر

الأكاديميين حنكة أن يتجاهلها. وإن أكثر الأشياء إحباطا – على الأقل قبل بزوغ الحركة المناهضة للرأسمالية – هو غياب ذكريات الفعل السياسي الجماعي الفعال. إن ذلك الحس هو الذي أسقط التماسك عن أكثر الأفكار الثقافية المعاصرة تماسكا. وثمة دوامة تاريخية في مركز فكرنا تجعل هذه الافكار تبدو غير حقيقية.

إن العالم كما نعرفه، وعلى الرغم من مظهره الصلب والمتماسك ظاهريا، قد تشكل حديثا، وقد أطاحت بتماسكه موجات المد الخاصة بالقوميات الثورية التي اجتاحت الكرة الأرضية في أعقاب الحرب العالمية الثانية وجعلت المستعمرات تتخلص من قبضة الكولونيالية الغربية.

إن كفاح الحلفاء في الحرب العالمية الثانية كان فعلا من أفعال التواطؤ غير المسبوق في التاريخ الإنساني. وقد أدى إلى سحق الفاشية في قلب أوروبا مما أدى إلى إرساء دعائم العالم كما نعرفه اليوم.

إن معظم ما نراه من المجتمع الدولي حولنا قد تشكل منذ فترة قريبة نسبيا عن طريق المشروعات الثورية الجماعية التي دشنها الضعاف والجوعى. والتي نجحت في التخلص من حكامهم الأجانب. وبالفعل فإن الإمبراطوريات الغربية التي فككتها هذه الثورات كانت في معظمها نتاجا لثورات ناجحة. غير أننا نسينا ذلك الآن.

إن القيام بثورة شيء، والحفاظ عليها شيء آخر. وبالنسبة لأكثر القادة الثوريين في القرن العشرين فإن ما أدى إلى ولادة بعض الثورات كان هو نفس السبب المسئول عن سقوطها. لقد آمن لينين بأنّ تخلف روسيا القيصرية هو الذي جعل من الممكن قيام ثورة بلشفي، فقد كانت روسيا فقيرة في المؤسسات القومية التي تضمن ولاء المواطنين للدولة ومن ثم تساعد على تفعيل الانبعاث السياسي. وكانت السلطة في روسيا مركزية أكثر منها انتشارية، وقمعية أكثر منها قائمة على الإجماع: كانت السلطة مركزة في جهاز الدولة، ومن ثم فإن الإطاحة بها كانت تقتضي الاستيلاء على السلطة بضربة واحدة. ولكن الفقر والتخلف ساعدا على إغراق الثورة لحظة قيامها، فأنت لا تستطيع بناء الاشتراكية في مجتمع متخلف اقتصاديا ومحاط بقوى معادية سياسيا ووسط مجموعة من العمال الجهلة وغير المهرة والفلاحين الذين لا يمتلكون تقاليد من التنظيم الاجتماعي والحكم الديمقراطي الذاتي. إن محاولة عمل ذلك اقتضت الإجراءات الجديدة للستالينية التي انتهت بتخريب النظام الاشتراكي الذي كانت تحاول بناءه. وقد لحق نفس القدَر المنكوب بنفس الأمم التي تمكنت في القرن العشرين من تحرير نفسها من الحكم الكولونيالي. ففي مفارقة مأساوية، أثبتت الاشتراكية عدم قابليتها للتطبيق في أكثر الأماكن حاجة إليها. وقد نشأت النظرية ما بعد الكولونيالية في أعقاب فشل أمم العالم الثالث في إدارة نفسها بنفسها. وكان بزوغ هذه النظرية علامة على نهاية ثورات العالم الثالث، وبزوغ ما نعرفه اليوم باسم العولمة، ففي الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم قام عدد من حركات التحرر التي قادتها الطبقات الوسطى القومية بالإطاحة بالقوى الاستعمارية باسم السيادة السياسية والاستقلال الاقتصادي.

وعن طريق مطالب الشعوب الفقيرة وجَعْلِها تلبي هذه الأهداف، اعتلت النخب في العالم الثالث السلطة على ظهر السخط الشعبي. وما إن تبوأت هذه النخب مقعدها من السلطة حتى وجدت نفسها في حاجة إلى الموازنة الحرجة بين الضغوط الراديكالية من أسفل وقوى السوق الدولية من الخارج.

أما الماركسية، وهي التيار الأممي حتى النخاع، فقد دعمت هذه الحركات ودعمت مطالبها في الاستقلال السياسي واعتبرتها نكسة مؤلمة للرأسمالية العالمية. ولكن كثيرًا من الماركسيين

لم يكن لديهم أوهام كبرى حول نُخَب الطامحين المنتمين للطبقة الوسطى الذين شكلوا رأس الحربة لهذه التيارات القومية.

وبخلاف الأنواع العاطفية الأخرى لما بعد الكولونيالية فإن معظم الماركسيين لم يفترضوا بأن العالم الثالث كان صاحب نوايا حسنة على حين كان العالم الأول ذا نوايا خبيثة. لقد أجبروا بدلا من ذلك على التحليل الطبقي للسياسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية.

وبعض دول العالم الثالث التي كانت تعاني من الفقر المادي والفقر في التقاليد القومية والليبرالية والديمقراطية، لجأت إلى الخيار الستاليني. على حين أعلنت بعض دول العالم الثالث الأخرى أنها لن تستطيع الاستقلال بمفردها وأن السيادة السياسية لم تجلب معها حكما ذاتيا اقتصاديا فعليا وأنها لا يمكن أن تقوم بذلك في عالم يهيمن عليه الغرب. وعلى حين تعمقت أزمة الرأسمالية العالمية منذ بواكير السبعينيات فصاعدًا، وعلى حين غرقت بعض دول العالم الثالث في الركود والفساد. فإن إعادة البنية العدوانية للرأسمالية الغربية مرت بأزمات عنيفة فقد تظاهرت بالتسليم بأوهام الاستقلال للحركات القومية الثورية ومن ثم فإن العالمثالثية استسلمت لما بعد الكولونيالية. ومؤلف إدوارد سعيد الرائع "الاستشراق". الذي طبع في ١٩٧٨ كان علامة على هذا التحول الثقافي. وذلك على الرغم من التحفظات المفهومة للمؤلف حول كثير مما يتعلق بالنظرية ما بعد الكولونيالية التي أعقبته. لقد ظهر ذلك الكتاب عند نقطة تحول مصائر اليسار الدولي.

إذا سلمنا بالفشل الجزئي للثورة القومية فيما يسمى بالعالم الثالث. فإن النظرية ما بعد الكولونيالية كانت تحتاط من الحديث عن القومية. إن المنظرين. الذين كانوا إما شبابا أو بطيئي الفهم لكي يتذكروا أن القومية كانت في إبانها قوة فعالة للغاية في مناهضة الاستعمار، لم يجدوا فيها إلا شوفينية ملعونة أو رغبة عرقية في التعالي. وبدلا من ذلك. فإن كثيرًا من منظري ما بعد الكولونيالية ركزوا على الأبعاد الكوزموبوليتانية لعالم أُغرقت فيه الدول ما بعد الكولونيالية في حمأة رأس المال العولمي وصارت تدور في فلكه. ومعظم المنظرين الجدد لم يكونوا فحسب ما بعد كولونياليين، ولكنهم جاءوا في أعقاب قوة الدفع الثوري الذي أدى إلى ميلاد أمم جديدة في المقام الأول. فإذا كانت هذه الدول/ الأمم قد فشلت جزئيا. وعجزت عن التعامل مع عالم الوفرة الرأسمالية، فإن النظر فيما وراء الأمة أصبح يعني فيما يبدو النظر فيما وراء الطبقة أيضًا. وذلك في وقت أصبحت فيه الرأسمالية أكثر قوة وتوحشا عن ذي قبل.

من الصحيح أن القوميين الثوريين تجاوزوا في نظرتهم الطبقةَ بمعنى ما. وعن طريق حشد الشعب الأممي. استطاعوا تشكيل وحدة مغلوطة قائمة على تعارض المصالح الطبقية.

إن الطبقات الوسطى استفادت من الاستقلال القومي أكثر من العمال والفلاحين المقهورين والذين وجدوا أنفسهم بإزاء مجموعة من المستغلين المحليين بدلا من الأجانب. ومع ذلك فإن هذه الوحدة لم تكن زائفة تماما. فإذا كانت فكرة الأمة إزاحة للصراع الطبقي، فإنها ساعدت في تشكيله كذلك. وإذا كانت قد بينت بعض الأوهام الخطيرة. فقد ساعدت في قلب العالم رأسا على عقب. لقد كانت القومية الثورية أكثر التيارات الراديكالية نجاحا في القرن العشرين. وبأحد المعاني، فإن فئات وطبقات معينة في العالم الثالث كانت تواجه عدوا غريبا مشتركا. إن الأمة أصبحت الشكل الأساسي الذي اتخذه الصراع الطبقي ضد المعتدي وكان ذلك بالتأكيد شكلا ضيقا ومشوها وغير كافٍ في التحليل النهائي، ويلاحظ البيان الشيوعي أن الصراع الطبقي يتخذ في البداية شكلا قوميا ولكنه يتجاوز هذا الشكل في محتواه. وحتى لو سلمنا بذلك. فإن الأمة تعد طريقة لحشد الطبقات المختلفة من الفلاحين والعمال والطلبة والمثقفين ضد القوى الاستعمارية التي تعوق الاستقلال.

وبعض جوانب النظرية الجديدة تعتبر أنها تحول الانتباه من الطبقة إلى الاستعمار كما لو أن الكولونيالية وما بعد الكولونيالية كانتا ظاهرتين طبقيتين. وبسبب المركزية الأوروبية. وحدت بين الصراع الطبقي والغرب وحده أو نظرت إليه فحسب من جانبه القومي.

أما بالنسبة للاشتراكيين. وفي المقابل. فإن الصراع المناهض للاستعمار يعد صراعا طبقيا كذلك: فهو يمثل ضربة ضد قوى رأس المال الدولي الذي استجاب بسرعة للتحدي بعنف عسكري مستمر. كانت المعركة بين رأس المال الغربي وبين عمال العالم الذين يتصبب العرق من جبينهم. ولكن نظرا لأن هذا الصراع تمت صياغته بطريقة قومية فقد ساعد في تعبيد الطريق بتقليص فكرة الطبقة في الكتابات ما بعد الكولونيالية فيما بعد. وهذا المعنى، كما سنرى فيما بعد، هو أوج الأفكار الراديكالية في منتصف القرن العشرين الذي كان في ذات الوقت بداية للمنحنى الهابط الخاص بها.

إن معظم منظّري ما بعد الكولونيالية حوّلوا بؤرة الاهتمام من الطبقة والأمة إلى العرقية. وكان ذلك يعني ضمن أشياء أخرى. أن المشاكل الخاصة بثقافة ما بعد الكولونيالية تم استيعابها على نحو زائف لصالح قضية مختلفة تماما وهي سياسة الهوية الغربية. ونظرا لأن العرقية تعد مسألة ثقافية في الأغلب الأعم. فإن هذا الانتقال في بؤرة الاهتمام كان انتقالا كذلك من السياسة إلى الثقافة وعكَس ذلك تغيراتٍ حقيقيةً في العالم كما ساعد في نزع الطابع السياسي من نظرية ما بعد الكولونيالية وتضخم دور الثقافة داخلها وذلك بطرق تزامنت مع المناخ ما بعد الثوري الجديد في الغرب ذاته حيث لم يعد التحرر الوطني مطروحا في الأفق. وبنهاية السبعينيات أصبح مصطلح التحرر يحمل دلالات مختلفة ويبدو أن اليسار الغربي. بعد أن أفلس داخليا. يحاول إيجاد متنفس له في الخارج. وبالسفر للخارج جلب معه وضمن متاعه الهوى الغربي المتزايد للثقافة.

وقد برهنت ثورات العالم الثالث على قوة العمل الجماعي. وبطريقة مختلفة أيضًا برهنت الأفعال النضالية لحركات العمال الغربية على ذلك. وحتى الستينيات ساعدت على إسقاط الحكومة البريطانية. وبرهن على ذلك أيضًا حركات السلام والحركات الطلابية التي لعبت في أخريات الستينيات وبواكير السبعينيات دورا محوريا في إنهاء حرب فيتنام. إن معظم منظري النظرية الثقافية. مع ذلك. لا يتذكرون ذلك إلا قليلا. ومن وجهة نظرهمّ فإن الفعل الجماعي يعني شن الحرب ضد الأمم الأضعف وليس إنهاء مثل هذه المغامرات بشكل سلمي.

وفي عالم شهد صعود وسقوط العديد من الأنظمة الشمولية المتوحشة. فإن فكرة العمل الجماعي اكتسبت سمعة سيئة.

بالنسبة لبعض مفكري حركة ما بعد الحداثة. فإن الإجماع لم يعد قائما بل أصبح فعلا ديكتاتوريا، وكذلك فإن التضامن لا يعني الاتساق الذي لا روح فيه[1].

ولكن على حين يعارض الليبراليون هذا الاتساق مع الفرد، فإن ما بعد الحداثيين، أو بعضهم يشك في حقيقة الفرد ذاتها ويضعونه جنبا إلى جنب مع المهمشين والأقليات. إن من يناهض المجتمع ككل هو الهامشي والمجنون والمنحرف والفاسق والعدواني — والذي يعد خصبا من الناحية السياسية. فلا يوجد في الحياة الاجتماعية السياسية إلا القليل مما هو ذو قيمة. وما ذلك إلا وجهة النظر النخبوية والواحدية التي يعتبرها مابعد الحداثيين باعثا على السخط لدى خصومهم من المحافظين.

في استعادة ما دفعت به الثقافة الأرثوذكسية نحو الهامش. فإن النظرية الثقافية قد قامت بعمل ينطوي على قدر كبير من الحيوية. إن الهوامش تعد أماكن مؤلمة وصامتة ومن الشرف أن طلبة الثقافة قد ساعدوا في خلق فراغ يمكن أن يجد فيه المهمشون والمهملون والمنبوذون منبرا للتعبير. ولم يعد من السهل الاكتفاء بالزعم بأنه لا يوجد في الفن العرقي إلا الدّق على الطبول أو خبط عظمتين معا. إن نظرية الجنوسة لم تحوّل المشهد الثقافي فحسب ولكنها. وكما سنرى فيما بعد. أصبحت النموذج الأخلاقي لعصرنا. فالذكور البيض الذين لم يموتوا بعد قد علقوا مجازيا على أعمدة النور وأرجلهم إلى أعلى. على حين تتدفق العملات المعدنية التي اكتسبوها من مصادر غير مشروعة. من جيوبهم لتستخدم في تمويل المشروعات الفنية الخاصة بالمجتمع.

إن موضوع الهجوم هنا هو المعياري. فالحياة الاجتماعية اللاعلنية فيما يتعلق بوجهة النظر هذه هي شأن من شؤون الأعراف والتقاليد وبالتالي فهي قمعية في جوهرها. إن الهامشي والمنحرف والزائغ هم وحدهم الذين يستطيعون الفرار من ذلك التجنيد الكئيب. والأعراف قمعية لأنها تقولب أفرادا مختلفين وتمنحهم نفس الشكل. وبوصفه شاعرا. كتب وليم بليك أن قانونا واحدا للأسد والثور يعد ضربا من ضروب القهر. إن الليبراليين يقبلون بهذا التنميط والتطبيع باعتباره ضروريا إذا تعين أن يمنح كل الناس نفس فرص الحياة لتحقيق تفردهم الشخصي. وذلك سوف يقود إلى نتائج تتقاطع معها. أما المتحررون فإنهم أقل تسليما بهذا التنميط وهم بالتالي أقرب إلى المحافظين. إن متحررا متفائلا مثل أوسكار وايلد كان يحلم بمجتمع مستقبلي يشعر أفراده بالحرية في أن يكونوا أنفسهم ولا شيء غير أنفسهم. بالنسبة لهم. ليس هناك قضية تخص وزن وتقدير الأفراد فذلك لا يمكن كما أنك لا تستطيع أن تقارن مفهوم الحسد بطائر الببغاء.

وفي المقابل فإن المتحررين المتشائمين من أمثال جاك دريدا وميشيل فوكو يعتقدون أن المعايير لا فكاك منها. أما كلمة كيتش التي تعني قاربا ذا شراعين وذا صارية يميل نحو الدفة وأصغر من الشراع الأمامي، فإنها تبدو دقيقة بما يكفي. ولكن علينا تمديد هذا المصطلح ليغطي كل أنواع الحروف المفردة حيث يتمتع كل منها بخصوصياته. إن اللغة تُساوي فيما بين الأشياء. وهي أداة لتحقيق المعيارية فحينما تقول ورقة شجر leaf فإنك تعني قطعتين مختلفتين من نفس المادة الخضراء. وحينما تقول "هنا" فإنك تساوي بين كل أنواع الأمكنة ذات التنوع الثري.

إن مفكرَيْن مثل فوكو ودريدا يناوئان أمثال تلك التعادلات حتى لو قَبلاَ بها باعتبارها أمرا لا يمكن تحاشيه. إنهما يريدان عالما يتألف كليةً من الخلافات.

ومثل معلمهما العظيم نيتشه. فإنهما يعتقدان بأن العالم مؤلَّف كليةً من الخلافات. ولكننا بحاجة إلى تكوين هويات لكي نتقدم في الحياة. ومن الحقيقي أنه لا أحد في عالم من الخلافات الخالصة قادر على قول أي شيء معقول — أي أنه لا يمكن أن يكون هناك شعر. وعلامات طريق، وخطابات حب. وكذلك بيانات بأن كل شيء مختلف ومنفرد عن كل شيء آخر. ولكن ذلك ببساطة هو الثمن الذي يتعين على المرء أن يدفعه لأن سلوكه يحد منه سلوك الآخر. مثل دفع المزيد من المال للحصول على تذكرة سفر قطار درجة أولى.

ومن الخطأ، مع ذلك أن نعتقد أن المعايير كلها مقيدة. إن ذلك في حقيقة الأمر ليس إلا خداعا رومانسيا. فمن المعياري في مجتمع مثل مجتمعنا أن الناس لا يهجمون وهم يصيحون صيحة عالية على أناس من الغرباء ويقومون ببتر أرجلهم. ومن التقليدي أن قاتلي الأطفال يعاقبون وأن العاملين من الرجال والنساء يمكن أن ينسحبوا من العمل وأن سيارات الإسعاف التي تسارع للوصول إلى حادثة من حوادث المرور يجب عدم إعاقتها بدون سبب. وإذا شعر أحد بالقهر بسبب

ذلك. فهذا يرجع فحسب إلى كونه ذا حساسية عالية. فقط المثقف الذي تلقّى جرعة زائدة من التجريدات يمكن أن يكون قصير النظر بما يكفي لأنْ يتخيل بأن أي شيء ينحرف عن المعيار يمكن أن يكون راديكاليا من الناحية السياسية.

إن أولئك الذين يعتقدون أن المعيارية دائما سلبية يمكن كذلك أن يعتقدوا بأن السلطة موضع شك دائما. وهم يختلفون في ذلك عن الراديكاليين الذين يحترمون سلطة أصحاب الخبرة الطويلة في مكافحة الظلم. أو القوانين التي تحمي الكمال الجسدي للناس أو ظروف العمل. وبالمثل، فإن بعض المفكرين المعاصرين يعتقدون فيما يبدو أن الأقليات دائما أكثر حيوية من الأغلبية. إن ذلك ليس أكثر الاعتقادات شعبية بين الضحايا المشوهين لجماعة الباسك الانفصالية. وهناك مجموعات فاشية. قد تشعر بالزهو لسماع ذلك. وكذلك نقص المهتمين بالأطباق الطائرة وبعض المؤمنين بعودة المسيح في اليوم السابع. إن الأغلبية. وليست الأقليات، هي التي قوضت السلطة الإمبريالية في الهند وأسقطت النظام العنصري. وأولئك الناهضون للمعايير والسلطة والأغلبيات هم – في حد ذاتهم – الكلِّيانيون المجردون. على الرغم من أن معظمهم يعارضون الكلِّيانية المجردة كذلك.

إن التحيز ما بعد الحداثي ضد المعايير والكليات والإجماعات يعد شيئا كارثيا من الناحية السياسية. كما أنه لا ينطوي على ذكاء. ولكنه ينشأ فحسب من تذكر نقص الأمثلة القليلة القيمة للتضامن السياسي. وذلك أحد نتائج التفكك الواضح للمجتمع البورجوازي عتيق الطراز وتحوله إلى مجموعة من الثقافات الفرعية. إن أحد التطورات التاريخية لعصرنا هو أفول الطبقة الوسطى التقليدية. وكما لاحظ بيري أندرسون فإن البورجوازية الصلبة والمتحضرة ذات الاستقامة الأخلاقية والتي تمكنت من تجاوز محنة الحرب العالمية الثانية قد أفسحت المجال في عصرنا الحالي لظواهر أقل أهمية. والمسرح (البرجوازي) الصلب، كما يكتب أندرسون في احتقار واضح، قد أسلم مكانه إلى "حوض مائي من الظواهر العائمة والزائلة مثل أجهزة الإسقاط والمديرين ومراجعي الحسابات وحارسي الأبواب ومضاربي البورصة: وهي وظائف لعالم مالي لا يعرف ثوابت اجتماعية أو هويات مستقرة"[٢]. إن ذلك الافتقاد لهويات ثابتة هو المقولة الراديكالية الأخيرة في النظرية الثقافية. وعدم ثبات الهوية أمر مخرِّب. وهو زعم يجب اختباره بين المقهورين اجتماعيا والمهمشين.

في مثل ذلك النظام الاجتماعي، لم يعد من الممكن أن يوجد متمردون بوهيميون أو طلائع ثورية لأنهم ليس لديهم ما يريدون التمرد عليه. إن عدوّهم صاحب القبعة العالية والمعطف وسريع الانفعال قد اختفى ببساطة. لقد أصبح اللامعياري هو المعيار الآن. ليس الفوضويون وحدهم هم الذين لا يعبئون بشيء ولكن كذلك النجوم الصغار ومحررو الصحف والمضاربون في البورصة ومديرو الإدارات. إن المال هو المعيار الوحيد الآن، ولأن المال ليس له مبادئ وهوية خاصة به، فإنه ليس معيارا على الإطلاق. إنه معيار داعر ويذعن فقط لمن يرسو عليه العطاء. إنه معيار متكيف مع أكثر المواقف شذوذا وتطرفا. ومثل الملكة ليست له أية آراء خاصة به حول أي شيء.

ويبدو أننا قد انتقلنا من النفاق الخاص بالطبقات الوسطى القديمة إلى وقاحة الطبقات الجديدة. لقد انتقلت من ثقافة قومية ذات مجموعة موحدة من القواعد إلى خليط مضطرب من الثقافات الفرعية، وكل منها يتناحر مع الثقافات الأخرى. وتلك، بطبيعة الحال، مبالغة. إن النظام القديم لم يكن موحدا كذلك، وأيضًا فإن النظام الجديد ليس متشعبا على هذا النحو. وهناك بعض المعايير الجماعية القوية التي ما زالت فاعلة في المجتمع. ولكن من الحقيقي كذلك أن

النخبة الحاكمة تتألف من أناس يتعاطون الكوكايين وليسوا أناسا مثل هربرت أسكوث أو مارسيل بروست.

إن التيار التجريبي الثقافي المعروف باسم الحداثة كان محظوظا من هذه الناحية. فرامبو وبيكاسو وبريخت كانوا يواجهون بورجوازية كلاسيكية بوسعهم التطاول عليها. ولكن خليفتها، ما بعد الحداثة، لا يتوفر لها ذلك. ويبدو أنها لم تلاحظ هذه الحقيقة على الإطلاق، لأنها واضحة بما يكفي مما يجعل الحديث عنها ضربا من الحرج. إن ما بعد الحداثة تتصرف أحيانا وكأن البورجوازية الكلاسيكية ما زالت حية وبخير ومن ثم تجد نفسها وهي تعيش في الماضي وتمضي معظم وقتها في مهاجمة الحقيقة المطلقة والموضوعية والقيم الأخلاقية الأبدية والبحث العلمي والإيمان بالتقدم التاريخي. كما أنها تضع موضع التساؤل استقلال الفرد والمعايير الاجتماعية والحسية غير المرنة، والاعتقاد بأن هناك أسسا صلبة للعالم. ونظرا لأن كل هذه القيم تنتمي إلى العالم البورجوازي الآفل فإن ذلك يشبه كتابة خطابات غضب حول المغول أو القرطاجيين الذين ينهبون البلاد. إن ذلك لا يعني أن هذه القيم قد فقدت فعاليتها الاجتماعية. ففي أماكن مثل أولستر وأوتا مازالت فاعلة، ولكن لم يعد أحد في وول ستريت – وقِلّة في فليت ستريت – يؤمن بالحقيقة المطلقة والأسس غير القابلة للاختراق.

إن كثيرًا من العلماء يشكّون في العلم ويرونه مجرد مجموعة من الفرضيات أكثر مما يتخيله الشخص العادي الساذج. ودارسو الإنسانيات فحسب هم الذين لا يزالون يؤمنون بسذاجة أن العلماء يعتبرون أنفسهم حراسا ذوى ياقات بيضاء للحقيقة ومن ثم يضيعون جزءا كبيرا من وقتهم في محاولة نزع المصداقية عنهم. إن دارسي العلوم الإنسانية كانوا دائما يضمرون الكراهية للعلماء. لقد اعتادوا على التحقير من شأنهم لأسباب ترجع إلى التعالي، أما الآن فإنهم يقومون بنفس الشيء لأسباب ترجع إلى الشك. وقليلون ممن يؤمنون بالقيم الأخلاقية المطلقة نظريا لا يقومون بممارسة ذلك عمليا، وهم السياسيون ومديرو الأعمال. وعلى العكس من ذلك، فإن بعض من يُتوقع منهم أن يؤمنوا بالقيم المطلقة لا يؤمنون بها على الإطلاق مثل الفلاسفة الأخلاقيين وبعض رجال الدين. وعلى الرغم من أن بعض الأمريكيين المتفائلين لا يزالون يؤمنون بفكرة التقدم. فإن عددا كبيرا من الإداريين المتشائمين بحكم تكوينهم لا يؤمنون بذلك.

ليست الطبقة الوسطى التقليدية فقط هي التي اختفت من المشهد ولكن اختفت كذلك الطبقة العاملة التقليدية. ولأن الطبقة العاملة كانت تمثل التضامن السياسي، فليس من المدهش أن لدينا الآن شكلاً من أشكال الراديكالية يشك في كل ذلك. إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفردية، لأنها لا تؤمن بالأفراد وكذلك فهي لا تعلق أملا كبيرا على الطبقة العاملة. وبدلا من ذلك فإنها تثق في التعددية – في نظام اجتماعي متعدد وقابل لاحتواء الآخر كلما كان ذلك ممكنا. إن مكمن المشكلة في ذلك بوصفه حالة راديكالية هو أنه لا يوجد فيه الكثير مما يمكن للأمير تشارلز الاختلاف معه. فمن الصحيح أن الرأسمالية كثيرا ما تخلق انقسامات وحالات إقصاء من أجل أغراضها الخاصة. إنها إما أن تقوم بذلك أو تعتمد على ما يوجد فعلا. وكل هذه الإقصاءات يمكن أن تكون ضارة بعمق بالنسبة لكثير من الناس. فهناك كثير من الرجال والنساء الذين عانوا البؤس وفقدان الكرامة بسبب معاملتهم كمواطنين من الدرجة الثانية. ومن حيث المبدأ، فإن الرأسمالية تعد حركة ضامة: إنها لا تعبأ بمن تستغله، وهي حركة قائمة على المساواة في استعدادها لاستغلال وقهر أي إنسان وكل إنسان، إنها مستعدة لأن تتكاتف مع أية ضحية من ضحايا الماضي مهما كانت، ومعظم الوقت فإنها مستعدة لأن تخلط الكثير من الثقافات المتنوعة حتى تمكنها من بيع سلعها لهم جميعا.

وبالروح الإنسانية السخية للشاعر القديم. فإن النظام الرأسمالي لا يعتبر ما هو إنساني غريبا عليه، ففي سعيه للربح سوف يغامر بقطع أية مسافة واحتمال أية صعاب واحتمال أي رفقاء. وتحمل الإهانات والسماح بوجود أكثر أوراق الحائط شظفا. وخيانة أقرب الأقارب له. إن الرأسمالية موضوعية وليس السادة الرأسماليون. إن الرأسمالية تساوي بين من يرتدون العمائم ومن لا يرتدونها، ومن يرتدون الثياب الرياضية العارية ومن لا يرتدون إلا ما يكسو عورتهم. إنها تحمل احتقار المراهق العتيد للمَرْتبات الاجتماعية وحماسة رائد المطعم الأمريكي في اختيار - والمزج بين - عدة أصناف من الطعام. إن رغبتها لا تشبع وفراغها لامتناهٍ وقانونها هو تحدى كل جديد وهو ما يجعل القانون يتماهى مع الجريمة. ففي طموحها الشاهق وتقديراتها الكبرى، فإنها تجعل أكثر نقادها فوضوية يبدون متزنين ومتدينين.

وهناك مشكلات أخرى تخص فكرة الاحتواء التي يجب ألا تعوقنا لفترة طويلة. من الذي يقرر من يجب احتواؤه؟ مَن - كما يلاحظ ماركس - يرغب في أن يحتوى داخل هذه البنية؟ فإذا كانت الهامشية مكانا خصبا ومخربا كما يميل ما بعد الحداثيين إلى القول فلماذا يريدون إزالته؟ وعلى أية حال ما الذي سيصبح عليه الحال إذا لم يكن هناك فرق واضح بين المهمشين والأغلبية؟ بالنسبة للاشتراكي فإن الفضيحة الحقيقية للعالم الحاضر هي أن كل الناس في هذا العالم تم إقصاؤهم إلى الهامش. وطالما كانت هناك شركات متعددة الجنسيات، فإن عددا كبيرا من الرجال والنساء ليس لهم موقع محدد. لا هنا ولا هناك. إن أمما بأكملها تم الدفع بها إلى الأطراف وحُكم على طبقات بأكملها بعدم الصلاحية، وثمة مجتمعات اجتثت تماما من فوق الأرض وأجبرت على الهجرة الجماعية.

في هذا العالم يمكن أن يتغير ما هو مركزي بين عشية وضحاها فلا يوجد شيء أو شخص لا يمكن الاستغناء عنه بما في ذلك المديرون التنفيذيون للشركات. إن الضروري للنظام من ناس أو أشياء محل جدل.

إن الذي يعاني هامشي بجلاء، وكذلك الحطام والأشلاء التي نتجت عن الاقتصاد العولمي.

ولكن ماذا عن منخفضي الدخل؟ إنهم لا يشغلون أية مكانة مركزية، ولكنهم ليسوا مهمشين كذلك. إنهم أولئك الذين يحافظ عملهم على النظام وطريقة عمله وعلى النطاق العولمي، فإن منخفضي الدخل يشكلون عددا هائلا من الناس. إن الاقتصاد العولمي بنية توصد الباب في وجه معظم أعضائها وتشبه من هذه الناحية أي مجتمع طبقي وتشبه كذلك المجتمع البطريركي الذي يؤذى نصف أعضائه تقريبا.

وما دُمْنا نفكر في الهوامش بما هي أقليات، فإن هذه الحقيقة سيتم حجبها. إن معظم الفكر الثقافي يأتي هذه الأيام من الولايات المتحدة وهو بلد يؤوي أقليات عرقية كبيرة العدد وكذلك يحتوي على معظم الشركات الكبرى في العالم. ولكن نظرًا لأن الأمريكيين لم يعتادوا على التفكير على نطاق دولي، وعلى الرغم من أن حكومتهم مهتمة بحُكم العالم أكثر من التفكير فيه، فإن الهامشي هناك يعنى المكسيكي أو الأمريكي الإفريقي وليس شعب بنجلاديش على سبيل المثال أو عمّال الفحم وبناة السفن السابقين في الغرب. إن عمّال الفحم لا يبدون كآخر تماما إلا من خلال أعين عدد محدود من شخصيات د. هـ. لورانس.

وبالفعل هناك أحيان لا يبدو فيها من المهم تحديد هويةِ الآخر. إن الآخر هو أية مجموعة سوف تفضحك وتكشف عن معياريتك الموحشة. وهناك تيار تحتي معتم من المازوكية خلف هذا التغريب المكسو بحس تطهُّري أمريكي بالذنب من الطراز العتيق. فإذا كنت أبيض وغربيا، فمن

الأفضل لك أن تكون شيئا آخر غير ذاتك وفي غرور مغطى بقناع خفيف من التواضع. فإن عبادة الآخر تفترض أنه ليس هناك صراعات كبرى أو تناقضات داخل الأغلبية أو حتى داخل الأقليات. هناك "هم" و"نحن" هوامش وأغلبيات. إن بعض من يعتنقون هذا الرأي مرتابون على نحو عميق في الثنائيات الضدية. لا يمكن أن نعود إلى الأفكار الجماعية التي تنتمي إلى عالم يتفتح أمام أعيننا. إن التاريخ الإنساني يعد ما بعد جماعي وما بعد فردي. وإذا كان ذلك يوحى بوجود فراغ ما فإنه يطرح فرصة لنا كذلك. وعلينا أن نتخيل طرقا أخرى في الانتماء لعالم محكوم عليه بالتعدد وليس بالواحدية. وبعض هذه الأشكال سوف تكتسب ألفة العلاقات القبَلية أو الجماعية، وعلى حين ستكون الأشكال الأخرى أكثر تجريدا. وغير مباشرة فلا يوجد مجتمع مثالي ومفرد لكي ننتمي إليه. إن الفراغ المثالي للجماعة عرف باسم الأمة/ الدولة. ولكن حتى القوميين أنفسهم لم يعودوا يرون ذلك باعتباره المجال الوحيد المرغوب فيه.

وإذا كان الرجال والنساء بحاجة إلى الحرية والقدرة على الحركة فإنهم يحتاجون كذلك إلى تراث وانتماء إلى شيء ما، ولا يوجد شيء ارتكاسي فيما يتعلق بالجذور. إن عبادة ما بعد الحداثيين للمهاجر التي تجعل المهاجرين أحيانا في موضع حسد أكثر من نجوم موسيقى الروك، يعد سطحيا إلى حد بعيد. إنه أثر متخلف عن عبادة الحداثيين للمنفى، أي الفنان الشيطاني الذي يزدرى الكتل الشعبية ويَعدّ منفاه فضيلة.

إن المشكلة في الوقت الراهن هي أن الأغنياء يتمتعون الآن بالقدرة على الحركة على حين لا يمتلك الفقراء إلا المكوث في أماكنهم حتى يتسنى للأغنياء أن يضعوا أيديهم عليها. إن الأغنياء عوليون أما الفقراء فإنهم محليون، وبما أن الفقر مشكلة عولية فإن الأغنياء سوف يقدّرون مزايا المحلية. ومن الصعب تخيل مجتمعات الوفرة في المستقبل وهي محمية بأبراج المراقبة والنور الكشاف والرشاشات على حين يقوم الفقراء بكنس النفايات بحثا عن طعام في الأراضي البور. وفي الوقت نفسه فإن حركة مناهضة الرأسمالية تسعى لرسم علاقات جديدة بين العولية والمحلية والتعدد والتضامن.

الهوامش:

(*) هذه ترجمة الفصل الأول، وهو بعنوان (The Politics of Amnesia)، من كتاب (AFTER THEORY) لتيري إيجلتون، الصادر في لندن ٢٠٠٣.

(١) أعني بما بعد حداثي. بشكل عام، الحركة الفكرية المعاصرة التي ترفض الكليات والقيم الكلية والحكايات التاريخية الكبرى والأسس الصلبة للوجود الإنساني وإمكانية المعرفة الموضوعية. إن ما بعد الحداثة تشك في الحقيقة، والوجود والتقدم وتناهض النخبوية في الثقافة وتميل للنسبية الثقافية وتحتفل بالتعددية والانقطاع واللا تجانس.

(2) Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, 1998, pp. 86 and 85.

في أعدادنا القادمة

١ـ إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	علي حوم
٢ـ التطلع نحو نجم بعيد القرار: محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية	سامي سليمان
٣ـ التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم	فخري صالح
٤ـ فنيـة التوظيـف الرمزي للقناع "قراءة في شعر السيـاب"	عبد الناصر حسن شعبان
٥ـ مرافئ الروح ملحمة في رثاء النوبة بين الخروج من شرنقة العجز ومقاومة اللاوجود	رجاء علي محمد
٦ـ العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة (إدجار موران)	الزواوي بغورة
٧ـ شعرية الجنوسة : مقاربة لنص "قصيدة العراق " للشاعرة العراقية بشرى البستاني	وفاء عبد اللطيف
٨ـ ارتحال النظرية : بين العالمية والدولية والعولمة	سحر صبحي عبد الحكيم
٩ـ حوارية القطع والوصل في الحديث عن المسرح الشعري	أبو الحسن سلام
١٠ـ قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح الأمريكي النسوي الأسود	محمد السعيد القن



الشعر بين التفكيك والهوية

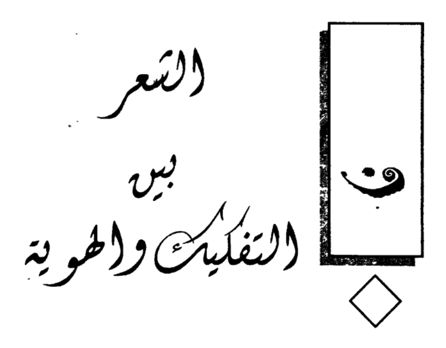
عزت جاد

أبجدية الخروج: قراءة في روايتي مها محمد الفيصل «سفينة وأميرة الظلال»، و«توبة وسلي»

سوسن ناجي

الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي

آمنة يوسف



عزت جاد

هل هو مشروع ذلك الحق، أن يفرض الباحث منهجا بعينه على أي نص إبداعي ؟
أم إنه النص وحده صاحب اليد الطولى في أن يشرع منهج تناوله ؟!

إن القارئ العدل في الحقل المعرفي للنقد الأدبي سوف يدرك إلى أي مدى كان التباين الواضح في خطى النقد الحثيثة في الأعوام الخمسين الأخيرة. وسوف يدرك أيضا تباينا واضحا وموازيا في خطى الإبداع، حتى أصبح القابض على النص أشد وطأة من القابض على الجمر.

وقد ظل النقد الأدبي ردحا طويلا من الزمن عالة على نظريات الإبداع الأولى: الكلاسية، والرومانسية، والواقعية، ثم الواقعية الاشتراكية، فالواقعية السحرية، وفي أزقتها مذاهب أخرى: كالطبيعية، والوجودية.... إلخ. وكل هذه النظريات والمذاهب كانت في غالب أحوالها عالة – هي الأخرى – على حقول معرفية من خارج أصل الحقل المعرفي للنقد الأدبي الذي يرعى فن الأدب، وهذا الفن يمتاز بخصوصية مادته الخامة وهي اللغة والتراكيب. حتى كانت (التعبيرية Expressionism) كنظرية إبداع هي جنيته الأول الذي لم يكتمل إلى أن أصبحت (الأسلوبية Stylistics) كنظرية نقدية هي باكورة نتاجه الشرعي. وكان (شارل بالي Charles Bally) و(ليو سبتزر Leo Spitzer) شاهدين على وثوقها بالأصل العربي عند (عبد القاهر الجرجاني) الذي كان قد قال بنظرية النظم بترتيب الكلام ترتيبا معينا يكشف عن انتظام معانيه في الذهن، وينبئ عن خصوصية المنشئ. واتفق معه في ذلك (ابن خلدون) وأضاف إليه ضرورة انطباق ذلك على تركيب خاص[1]. ثم كانت توجهات (الشكلية الروسية formalism). وحلقة براغ اللغوية، ومدرسة (النقد الجديد New Criticism)، وتوالت نظريات: الأدبية Literariness، والشعرية Poetics، والبنيوية Structuralism. والعلاماتية Semiotics، والتناصية Intertextuality

ثم جاءت (التفكيكية Deconstruction). والواقع أنها لم تأت من فراغ، أو ظهرت كمارد خرج من (قمقم) فجأة، بل كانت لها إرهاصاتها الأولى منذ أمد بعيد، حتى إنك توشك أن

توقعها في قمة المحصلة النهائية لرحلة الفكر البشرى ما يقارب قرنا كاملا من الزمان. بدءا من أبحاث (دي سوسير. ١٨٥٧ - ١٩١٣) الذي كان قد تواصل مع النقد اليوناني القديم مثلما تواصل مع النقد العربي. وكان اليونانيون هم أول من تحدث عن العلامة بجانبيها (الدال والمدلول)[٢].

وإذا كان النقد الأدبي في نظريات الإبداع الأولى يعنى بالتحليل والتقييم والتقويم؛ فإنه قد أصبح بعد مداخلات النقد الجديدة معنيا بمحاولة فك الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات[٣]، وتجلى ذلك كأصل جوهري في نظرية التفكيكية.

وبات على أي توجه جديد أن يحسم أزلية الصراع بين المنشئ والنص والقارئ. وهنا آل إلى البنيوية أن تدمر قلاع الأسلوبية التي تبنت الإنشاء الإبداعي في علاقته بالمنشئ وحسب، وآل إلى التفكيكية أن تهاجم النصية المغلقة في البنيوية وعزلتها عن القارئ من خلال ارتباط الدوال بالمدلولات.

القارئ إذن هو غاية التفكيكية، فإذا كان الفهم مباشرا بغير حاجة إلى تفسير أو تأويل؛ فإن التفسير مأمول حال صعوبة الفهم، وإذا اصطدم هذا التفسير بمنطق اللغة الفنية (المنحرفة) وسياق الموقف؛ جاءت الحاجة إلى التأويل. باعتباره إخراج النص عن معناه الحقيقي لمعناه المجازى لشبهة أو قرينة، ليعتمد التفسير على إماطة الغموض عن اللفظ بما تلتقي عليه الذاكرة العظمى، ويعتمد التأويل على المعاندة والمكابرة والظن الفردي[٤]. من ثم كان هو ضالة (دريدا) التي يبحث عنها في قراءة النصوص بعدما فشلت كل النظريات السابقة في حل مشكلة الإحالة Reference ، أي إحالة الدال إلى تصور خارجي يمكن أن نتفق عليه حالة ما إذا كان ذلك الدال منفردا، بيد أن وضعه في إحدى علاقات النص سوف يفضي إلى مدلول لا يعتمد إلا ما يئول إليه في معية القارئ – كما يقول (سوسير)[٥] – أو ما ينشأ من جرّاء الدلالة المصاحبة Connotation – كما يقول (بوجاتيرف)[٦] – فيحدث الاختلاف بين الدوال الحاضرة والمدلولات الغائبة لكل متلق على حدة، ومن هنا فإن المعني الأدبي (الدلالة) يخضع لنوع من الاختلاف لا الاتفاق. والتفكيك لا التجميع، ويبقي الإرجاء أصلا جوهريا ما دمنا في سبيلنا للبحث عن معني غائب مرجأ في الوقت الذي يتجلى في معية كل واحد منا على تصور مختلف لا يئول معه الأمر إلى حسم أو نهاية أو ختام[٧].

من ثم كانت القراءة التفكيكية قراءة مزدوجة تصف الطرق التي توضع بها النصوص ثم تحاول تفكيكها ووضعها موضع التحليل والتساؤل؛ لإنتاج مركبات نصوصية أخرى تتكئ على تواصل الأثر وتصبح هي الأخرى موضع تساؤل آخر وهكذا. وليس ثمة قراءة خاطئة أبدا، فقط، لعدم وصف أخرى بالصواب؛ ما دامت هذه القراءة سابحة في بحر الأثر[٨].

وإذا كان (لاكان) قد وضع مبدأ أن البنية الشاملة للغة هي بنية لاشعورية[٩]؛ فإنما هو من قبيل هدم المركزية التي تسعى فيها سلطة العقل دائما وأبدا إلى تحقيق فردية الأنا حتى تحوم حولها بنية ما يدور في الوجود، ولما كانت هذه الأنا تتمتع بقدر من اللاشعور لا يقل أهمية بأية حال من الأحوال عن ذلك الشعور السلطوي الكامن في وعيها، فإنه الأمر الذي يبطل سلطوية هذا المركز عند (دريدا) في الوقت الذي يطمح فيه إلى توليف بين الشعور واللاشعور لآلية استقبال تفعّل التجارب الوجدانية الخاصة وتعمّل المنطقية الوضعية للتجارب الحسية بما يفرّد آلية التفاعل القرائي بشكل ما؛ يختلف بالضرورة باختلاف تجارب البشر. واستقرار الدال على مدلول خاص

وفق مخزونهم الحسي في اللاشعور. عودا على بدء للاتساق مع مقولة (سوسير) بفاعلية المدلول حسبما يقع في معية المتلقي.

لقد أصبحت الكتابة في التفكيكية هي بادرة القول بعدما كانت تابعا للفكرة أو النطق. وصارت هي صيغة الإنتاج والابتكار بعدما كانت مجرد وعاء لمنتج سالف، وهنا تأتي مشروعية الأثر ومصداقيته. فتصبح الكتابة إحدى تجلياته وليست هي الأثر ذاته، والنص غير معنى إلا بالأثر. ذلك الذي يتجلى قبل الكتابة وأثناءها وما بعدها، فيجمع بين أطراف الإبداع الثلاثة: المبدع، والنص، والقارئ ويصبح هو المرجعية الأولى والشاهد المعياري لسلالات القراءة التي لا تنتهي. والأثر الخالص – كما يقول دريدا – لا وجود له[10].

إن الأثر هو ورد النص ومعينه الذي لا ينضب. شرعت التفكيكية أن ننهل منه ما شئنا. فنعلق به، ونتواصل معه، ونعيد رؤيتنا الكونية حسبما نبلغ من شأوه، من خلال ذواتنا وهويتنا، وما استقر عليه المدلول النفسي في معيتنا، ووفق تجاربنا المصاحبة. ومن ثم فإن القارئ التفكيكي العربي لنص غربي سوف يختلف – وفق النظرية – عن نظيره الغربي، وكذلك القارئ الغربي لنص شرقي سوف تختلف قراءته أيضا عن القارئ الشرقي. وتصير بذلك التفكيكية من أشد النظريات مصداقية في تحقيق هوية القارئ. وذلك من خلال فعاليتها في النص الشعري؛ لا في السياقات الأخرى. لأن النظرية تقريبا تعتمد منهجا متفردا يحوم حول سياقات لغة (منحرفة) ضل فيها المعنى دون الدلالة، وإنتاج المعنى هو شأن اللغة العادية، ولو ضلت هذه اللغة أو شاع فيها الاختلاف لضلت الأرض؛ لأنها هي اللغة الحاملة للشرائع والقوانين والمعارف. والإحالة فيها تصبح إحالة عرفية اصطلاحية، أما اللغة الفنية المنحرفة فشأنها إنتاج الدلالة أو المعنى الأدبي؛ لذا اعتمدت التفكيكية فيها إعمال اللاشعور، وفعالية نفوس المتلقين، وتجاربهم المصاحبة؛ التي تدخل فيها بالضرورة تلك المكونات الاجتماعية والثقافية والسياسية، بل العقائدية، ومعها يدخل تاريخ طويل وأحداث لا حصر لها، أيا ما وقعت : في الشعور أو اللاشعور؛ تصبح شواهد متميزة تتبع الأثر وتقوده وتوجهه في مركبات جديدة، مؤكدة بذلك التواصل مع السياق الفكري العالمي، في الوقت الذي تصبح فيه لها القدرة على الانحراف بقطيع الأثر تحقيقا لهويتها هي، فتطرح تجليات متجددة توطد سلطة هوية ثقافية جديدة، دون مركزية، سوى ما ترسب بدواخلنا منها في اللاشعور. وهكذا تصبح الشعوب التي تتمتع بالقراءة الجيدة – على غرار التفكيكية في الشعر – لسياق النص العالمي في صياغته الشاملة لكافة مناحي الثقافة – إن جاز لنا تسميته نصا[11] – هي الشعوب الأكثر قدرة على تفعيل الواقع ومحاولة تحويله في مسار هويتها هي نظريا وتطبيقيا، وتلك هي الركيزة الفلسفية والخلاصة المنطقية التي ينبغي أن نستخلصها من ذلك المنهج وهذه النظرية، وفق ما يناسبنا لا ما يصر عليه بعض الباحثين من سبيل معكوس[12]، علها تحل لنا اللغز المحير بين هيمنة العولمة وبغية تحقيق الذات وملامح الهوية لكل أمة من الأمم.

من أين تأتي الفوضى إذن ؟![13]، وما نوع تلك الفوضى التي تخلفها القراءة التفكيكية للنصوص الشعرية (المنحرفة) في الأصل؟! وإذا سمينا احترام ذات الفرد فوضى؛ فماذا نسمي تشرذمهما وتشظيها في فضاء العولمة ؟! أليست المحصلة الجمالية في الشعر تتناسب طرديا مع درجة هذا (الانحراف)؟! إنه كان أولى بالرافضين لنظرية التفكيك أن يحاولوا نقض الركائز الفلسفية التي اتكأت عليها، بدلا من المغالطة التي تبنت موقفا أيديولوجيا مسبقا يتكئ على

الرفض المطلق للأعراض لا الجواهر. وحتى يهتدوا إلى ذلك، فإننا ما زلنا على إقرارنا بنسبية الاعتباطية في وضعية اللغة، واتكاء المدلول على ما يئول إليه التصور في نفس المتلقي. وفعاليته من جرّاء الدلالة المصاحبة، وأن التفسير هو مفتاح المعنى، بينما التأويل هو مفتاح الدلالة، باعتماد مصداقية الذات الفردية. فقط لأنه لم تنحل بعد عقدة الإحالة. ثم إن الأمر مفض بالضرورة إلى اختلاف وإرجاء : اختلاف يؤصل لتفرد الذات، وإرجاء يؤصل لتفرد التأويل، ما دامت هي الدلالة المفتوحة التي تحلق في فضاء النص، كفراشة بين الزهور. إذا ما أدركناها قتلنا في أنفسنا بهجة السعادة ونشوة الحلم الجميل.

إن كانت هذه هي الفوضى، فماذا نسمي الدمار الحسي والوجداني من أجل عالم واحد يسوده الصفوة أو الأقوياء، ويموت فيه الضعفاء، من القتل، والجوع، والظمأ، والمرض، والخوف؟

إن التفكيك هو صوت الأنا المباح للصراخ، وصيحة النفس في ضمير الكون. إنها ذاتية المحكومين التي تفرض سطوتها، لا ذاتية البرجوازيين الحكام التي فرضتها (الرومانسية)، وكأنه وجه العملة الآخر الذي لابد وأن يفيد من تجربة التاريخ. من أين تأتي الفوضى في عالم هو بعولمته في قمة الفوضى ؟! وكأن الشاهد الدامغ من أهلها حين يقول :"إن الإطار المرجعي للجماعة التي ينتمي إليها القارئ هو الذي يحدد له ما يمكن أن يقوله أو لا يقوله في [تفسير] النص. ثم إنه لا يستطيع إقناعهم بما لا يستطيعون الاقتناع به داخل نفس الإطار المرجعي"[١٤]، أليس ذلك هو مبدأ تحقيق الهوية ؟! أليس ذلك هو المعادل الموضوعي لفوضى العولمة التي تحكم العالم الآن بحق أو بغير حق، لمَ لم يكن ذلك هو الملمح الإيجابي لنظرية التفكيك؟!

إن الإطار المرجعي هذا هو الذي يؤكد فعالية التراث. ألسنا في حاجة إلى نظرية تنتصر لذلك الجانب المضيء من حياتنا، بعدما أعلنت الحداثية Modernism مبدأ القطيعة مع التراث[١٥] ؟! وتقصد بالطبع التراث الغربي، إن ذلك المبدأ في الأصل لا يتسق مع طبيعة تعويم الدال في فضاء النص، لأن ذلك الفضاء هو الذي يتقاطع فيه الدال العلامي المادي مع الدوال الفارغة[١٦]، وإلا فسوف نقع في مركزية جديدة تتحايل على شفرة النص وتعتبر اللغة كلها دوالّ فارغة أو تامة الاعتباطية، وهي في الواقع ليست كذلك، والمبدأ ذاته هو ما يبطل مركزية العولمة الأدبية، بل يبطل توجه النظرية إلى أساليب وسياقات مختلفة عن السياق الشعري واعتماده في المقام الأول على لغة (منحرفة) ودرجة أعلى من الشعرية Poetics .

النموذج الأول

أشجار الخوف وقصائد أخرى، فؤاد سليمان مغنم، الإصدار الثالث :-

إن أنا (الآخر) وأنا (الأنا) حين تُظلنا (أشجار الخوف) فإننا نصبح إزاء (حالات خاصة جدا)، وندور في طاحونة الواقع بين (الفراغات والألوان). وتصبح رؤيتنا للوطن بين ما هو واقع وما نأمل أن يكون عليه، ولأن هذه الرؤية غائمة بأشجار الخوف، فإن الحديث عنها يصبح (ثرثرة)، فيركب النص زورق السخرية، ويوغل في ذاتية الأنا التاريخية في محاولة خلق عوالم الضد بين صعود الوطن وانهياره (عندما أوغل الطفل) وكأنه إيغال النص الشعري ليتجلى (مشمولا بأوهامه)، ثم تأتي القصائد الأخرى بين (المسافر)، و(حوارية)، و(هجائية) مقررة هذه الحالة ذات البعد الذاتي ومتضامنة مع حالة أشجار الخوف الأولى، لتبدو نتيجة طبيعية لها. ثم تبقى (النبوءة) على

حالها في محاولة الكشف عن مواقع الخلاص واستشراف رؤية جديدة، ولكنها أيضا تقع تحت مظلة (أشجار الخوف) في حالة أخرى.

ولنا أن نتمثل حال قراءتنا هذه المجموعة نصا متواصلا من العنوان إلى القصيدة الأخيرة، على اعتبارها تجربة متصلة؛ مادامت هي تلك المساحة من الدلالة التي أفضى إليها النص بما يتسق مع آلية التلقي بالسباحة في بحر الأثر، أو تمثل الحالة الإبداعية التي سيطرت على الشاعر بعد أن أفلتت من سلطة المركزية واتسقت مع سياق العصر في طرح العلاقات بالتباعد عن غلق الدال على مدلول موجه، والاتكاء على لغة منحرفة تسمح لنا بذلك القدر من التداخل الإبداعي مع النص، وتصبح هي الفاعل المنوط به حمل الأثر إلى المتلقي، وحسب الشاعر ذلك، وعلى النص وحده يتكالب الأكلة بما يتسق مع تجاربهم المصاحبة سياحة في ذلك الفضاء الشعري المأمول. إننا نشرع في آلية قرائية إبداعية تزاوج بين علمية النقد وذاتية الأدب، دون الوقوع في براثن الانطباعية بمعناها المدرسي الأول، فقط لأن كل نتيجة مشروطة بقرينة من داخل النص، أو محلقة في فضائه[١٧].

(أشجار الخوف) هي المدخل الشرعي للولوج في العالم النصي لهذه المجموعة، والأشجار في تصورها الذهني عالم يموج باللانهائيات بين الجذور والفروع. ولأنها أشجار فهي جمع نكرة تتسع لأن تستوعب كل ما يتراءى للبصر من رؤية عينية. وما يمكن أن يموج في خوالج الصورة الذهنية، وحينما يضاف إليها الخوف للتعريف فإن الصورة تنتقل من المادي إلى المعنوي. وكما أن الأشجار تعمر من البذرة إلى البذرة؛ فإن الخوف ينمو بالقدر نفسه. ثم يعرش في أفق الرؤية فتستحيل كل الرؤى غبشا، وكأنها رؤى خفاشية تتخبط من فرع إلى فرع، ومن حالة إلى حالة، ومن واقع إلى واقع. ترى! هل هو الواقع الاجتماعي، أم السياسي، أم الثقافي، أم الواقع النفسي لدى النص وحده؟ هل هي عذابات الرومانسية؟ أم حدة الواقعية في تجلياتها المؤلمة للواقع المعيش؟

"لا يبخس الناس الكلامَ
يعرفون أن نصفَ حلمه مضيَّعٌ
ونصفَ صوته
وأن ما استبقاه في حقيبة المساءِ
لا يفي بحاجة المشوق
وأن أشياءً بعينها تحط في خليجه
وأنه يغوص دون غيره
ويدَّعي بطولة تسهل في دقاته
وأن ليلا كاملا ينتابه
وأنه يطول ثم ينحني مداعبا بريشة الفؤادِ
كومةَ الفراغِ واحتراق كوكبين"[١٨].

إن النص الشعري يستدرجنا رويدا .. رويدا للدخول في تلك الحالة من الدلالة المصاحبة التي تطرحها الدوال العائمة بدءا من (الاشتباه)؛ فإذا بنا إزاء تصدير الحكمة "لايبخس الناس الكلام"، كل بما لديه فرح. إنها توشك أن تكون قضية الكلمة في دائرة الإبداع؛ إلى أي مدى

ترقص عرائسها في ابتهاج مصداقيتها، وإلي أي مدى تنكسر دون أن تفي بحاجة المشوق، ذلك الذي يدعي بطولة تسيل في دقاته، إنه (الآخر) المواجه الذي يباري الأنا، لكنه آخر واهم بالدخول في حلبة الصراع دون أن تستوي معيته على موائد الذين يأملون فيه صفوة العطاء، لينكسر، على الرغم من وفائه بحاجة السرير، وفاء الكسير، الذي يأتي بكومة الأطفال دون هزة. أما (الأنا) فتستحضر في الغياب الضد حتى تنازع مثيلها وتنتصر. وتبقى حكمة المقول مجرد اشتباه .

وهذه الحالة هي (حالة خاصة جدا) حسبما يقرر النص. لأنه لم يعتمد سوى الدوال الفارغة متكئا على سياق الحكمة وسخرية المفارقة حتى صارت الصور التخييلية حالة واهمة تضيق فيها التجربة ويختنق الفضاء النصي بعدم القدرة على التجاوز لتلك الحالة الخاصة جدا بين اثنين (أنا النص) و(أنا الآخر)، وحينما تنسحب الأولى إلى الثانية نكتشف أنه آخر خاص جدا أيضا، على الرغم من انهزامه وضعفه وتعلقه في أعراف هشة. فقط لأنه واهم في انهماجه البالوني، وليس أنا الآخر المطلق دائما هكذا، بينما هو حالة تقلصت. على الرغم مما حباها من دال علامي صارخ في النص هو (مصر) تلك التي ....، لتصدق الإدانة بالمتاجرة الخاسرة باسم صك غال، وتصبح متاجرة زائفة، ولِمَ لا ؟! مادام لا يبخس الناس الكلام. ومادمنا نقر بأن ذلك الآخر ضد الأنا وليس أحد وجوهها .

بيد أن النص ممتد إلى فتح أفق جديد لحالة خاصة أخرى تصير فيها اللغة هجمة بكرا، وتسرق التراكيب بفرادتها صورا وأخيلة تؤصل لاستلاب التجربة من الواقع إلى جمالية التخييل، حتى إنك يمكن أن تلمح غاية أسلوبية تحتفل بذلك الحشد من الصور الجزئية التي قد تصادفك للمرة الأولى، فتضفي على النص طابعا تكراريا يستند إلى الصورة، وكان قبلا يتكئ على التوتر الحادث من تكرار الإيقاع الموسيقي. بيد أن تكرار إيقاع التخييل والتصوير أصبح أكثر قدرة على استحواذ معية المتلقي. وقد أصبحت الصورة هي المنوط بها قيادة القطيع الشعوري والوجداني. والتجربة تجافي الذهني، وتأبى أن تتعامل مع الدوال العلامية، وتحاول أن تخلّق الواقع الشعري مما هو كائن نصا أكثر منه اعتمادا على خلق ذلك الفضاء المفتوح. ومن ثم فإن النص يفقد — إلى حد ما — قناعته الواقعية، وتنحرف الدلالة إلى ذلك الحسي الرومانسي المغري في الواقع النصي لتوقد في التلقي حرارة اشتعال النص بواقعه الخاص دونما الواقع الفعلي وما يموج به من أحداث هي في واقع الأمر التي خلقت الأثر.

ويبقى النص متصلا من حالة (الاشتباه) إلى (التمرد)، وعالة على ذلك النسق الجميل للحالة الشاعرة المتعلقة في خيوط الآخر، هذا الذي أوشك أن يكون سرابا من جرّاء اصطياده من داخل النفس وإلقائه في مهب الريح ليمارس نشوته على نحو فلامي خاص خارج مأواه:

"ما عليه إذا خاض حربين من ضَحِك
أو ثلاثا
وأغرق صحراءه بالعصافير
شال غيوما... ... وحطّ
وقدّ ثياب البنفسجِ
واقْعَ أغنيةً
ثم مدَّ الهواءَ على شفتيهِ

ما عليهِ إذا أوجعته الزهور
وأوجز أوطانه في حصاةٍ
ودحرجها
وارتأى وطنا في خليجِ الشفقْ
ما عليهِ
أيَّ عين سيفقأ
حين ينزُّ الأريج بأوراقهِ
أيُّ ضلعٍ سينقضُ في حدقاتِ المدينة
حين يمارسُ وقتا سخيًا
...."[19]

وتنتقل رحلة التصوير والتخييل إلى عوالم الطبيعة المفتوحة: الهواء. العصافير. الغيوم. وكأنه التمرد للخروج من قفص الذات هائما على وجهه إلى احتمالات وهمه الواهم للخوض في مدائن البشر. إنه لما يزل ذلك الذي وقع في حبالة الاشتباه في ذاته. وحينما أراد أن يصوغها أخرجها وهما جديدا . وتستمر رحلة الدوار في كيان الذات الفارغة إلى أن تستقر مع المنطق بالقطيعة. ولكنه ليس ذلك المنطق المتألق بالدرامية في الصراع بين النفس وقدراتها في عالم مريض كما تأجج في (حوارية) صلاح عبد الصبور (الموت بينهما)[20]، إنه منطق مبرر وصفي انسحب من جرّاء حالة المبدع الخاصة إزاء الضد. تلك التي تسللت خلسة من اللاشعور خلف الأثر. ليصبح طبيعيا جدا بعد (الاشتباه). و(التمرد). و(القطيعة) أن يصل ذلك الآخر لتلك الحالة من (الهذيان) فينهزم لا لصداقية انهزامه هو، بمعولات ما كان يمكن أن يحمّل بدواعي انكسار أو هزيمة، ولكن بما جره إليه الوصف حسبما وقع في ذات النص. حتى يحال الخطاب الشعري إلى الأمر فيحتدم الصراع وتقوم قيامة الثورة النصية:

"ولسوفَ على وترٍ تصطليهِ الأهازيج يرجع
تنقر أحلامُه قشرةَ الضوءِ
ماذا إذا شقَّه عطشٌ
وأسالَ على رملِ أعينِكم ضحكتينِ
اتركوهُ مُحاطا بحلفائهِ
وأنيخوا لهُ العيرَ
خلف التجاعيدِ يخبو صُواعُ الطفولةِ
كيف إذا فصلتْ عن فضاء المسمى
ذئابُ القبيلة
...
اتركوهُ إذن – أيها السارقون حبالَ المغني –
اتركوهُ إذن
هل أتاكم حديثُ المفزّع بالغيمِ
حتى انتشى بترابِ الميادينِ

والتاجَ كالريحِ في ذكريات الشوارعِ
ماذا إذا دسّ أوراقَهُ في الحوائطِ

...

اتركوه
الفضاءُ اسمُهُ جملة
وأساورةُ الهذيان "[21]

هكذا تأتي الجموع على واحد، والإثارة والمناهضة قوية. ويتألق الدال العلامي المادي: "ولسوف على وترٍ تصطليه الأهازيج يرجع" متعالقا مع الآية الكريمة: "ولسوف يعطيك ربك فترضى"[22]، لتتكئ الدلالة على التصور الضد. ويتألق الاختلاف. ويوغل النص في مشروعيته، "وأسال على رمل أعينكم – وأنيخوا له العير – خلف التجاعيد يخبو صواع الطفولة – كيف إذا فصلت عن فضاء المسمى – ذئاب القبيلة – اتركوه إذن – أيها السارقون حبال المغني"[23].

إن (الأنا) بدأت تستعيد زمام المبادرة. والنص بدأ في جلوته متكئا على هويته كما تقع في الذاكرة الجمعية، لتصير الأنا الفردية أنا الجميع في اللحظة ذاتها التي استحضَرَتْ دوالَّ علامية تتماوج بين الإشارة Signal، والرمز Symbol. والأيقونة Icon. وتصدق فاعلية التناص مع النص القرآني على وجه الخصوص. ليأتي العطاء في الآية الكريمة معتمدا قوة الوعد بدخول اللام على سوف مؤكدة المدد الإلهي على المحور الأصولي، لتصبح هي الوسيلة الأسلوبية ذاتها لتحقيق العطاء على المحور الشعري المتغاير، متشحة بتهكمية المنح على سبيل التضاد. ليفتح النص بذلك نافذة جديدة على الصراع الداخلي متكئا على بنية النص ذاتها. وهذا بالتأكيد يختلف عن نظيره في البنية الفوقية العارية بين (الأنا) و(الآخر). ثم تتعدد نوافذ الفتح التناصي بعد ذلك في إشارات: "وأنيخوا له العير" في مقابل عير إخوة يوسف. والأيقونة في : "خلف التجاعيد يخبو صواع الطفولة" في مقابل صواع الملك، و"ذئاب القبيلة" في مقابل الذئب، و"أيها السارقون حبال المغني" في مقابل خديعة السرقة على سبيل تأنيب الضمير، باستحداث حدث مقصود مصطنع لتذكر حدث آخر كما فعل (يوسف) مع إخوته، والسياق على الجملة سياق ترميزي انصرفت حالته الشاعرة إلى استحضار النص المستَدعَى حاملا حادثة إخوة يوسف الذين لم يسرقوا فعلا وإن فعلوا جُرمًا أشد، بينما كانت هي الحيلة الخيرة لاستبقاء أخ كريم ليوسف. غير أن المحور المتغاير للنص قد حولها لحالة جديدة لولا ما حباها من اتكاء في الغياب على مقولة إخوة يوسف "تالله لقد آثرك الله علينا". وهو الدال العلامي المتقاطع مع الفضاء النصي بعد ما تحول الخطاب من لغة المفرد إلى لغة الجمع.

لقد استطاعت الدوال العلامية أن توغلنا في أعماق النص – كما هي في الغالب – في الوقت الذي تبقى فيه الدوال الفارغة على ذلك القدر من توازي الدلالة. ولولا أن وقعت نقط التماس بين هذه الدوال العلامية وتلك الدوال الفارغة، ما حدث ذلك التفجير الدلالي الذي استحضر البعد الثالث المنوط به تجلية التقاطع التحويلي المشترك بين الوحدات المنتمية إلى نصوص مختلفة. كما تقول (كريستيفا)[24]، ليصبح النص القرآني بفعاليته التناصية أحد الروافد الرئيسة لإحداث ذلك التقاطع مع الفضاء النصي على عوالم أكثر رحابة من المدد الدلالي والإيحائي. ولاشك أن ذلك النص هو الأصل الأول في تشكيل الهوية العربية .

إن القراءة التفكيكية أصبحت بكل ما تملك من أدوات لفتح مغاليق النص - أيا ما وصلت درجة تجريد هذا النص - هي وحدها القادرة على تنشيط ذاكرة الهوية:

"سوف يروغ في صدأ الخرائب مشرّعا كهزيمةٍ
صاغته ألسنةُ الجنادبِ
واكتفت بروّاهُ قبّرةٌ
فلا يجدُ الهواءَ مرتَّبا في غير سقطتهِ
سيلهو في الكهولةِ حقبةً
سيقولُهُ السفهاءُ
هل أودت بمقلتهِ صقورٌ
...
أم ظل منتعلا صبابَتهُ ... وملتبسًا
ترى .. أم يجتبي امرأةً - أخيرا -
سوف توقظهُ بسلتها .. وتلهجُ بالثقوب
...
نساءٌ كالضحى يطلعن في حضن الفتى
لغةً / فراديسا "[٢٥]

لم يكد النص يسترخي بعد تفجير تلك الثورة الدلالية بالتعالق مع النص القرآني؛ حتى عاد إلى سيرته الأولى، ليفلت من آلية التعمد الذهني لإحداث التناص؛ تأكيدا لمصداقية فعالية اللاشعور، وإفساح المجال لحرية الأثر؛ أملا في استحواذ معية القارئ اللاشعورية وشراكتها في التجربة. فإذا بتراكيب: سيقوله السفهاء، نساء كالضحى، وتنكسر المسلات القديمة، ... إلخ؛ دوال علامية أخرى تسعى في ملكوت النص مازجة ذلك الحس الرومانسي بفيض من التواصل مع هوية ذلك النص وتواصلها الأزلي مع الأصول الفرعونية، والعربية، والإسلامية؛ بل مع النماذج العليا من نصوص ثقافتها؛ شأن ما كان من: "نساء كالضحى يطلعن في حضن الفتى"، وكأنهن نساء (محمد عفيفي مطر) في قصيدة (قراءة): "ونساء النهر يطلعن، خلاخيل من العشب، استدارات من الفضة والطمي"[٢٦]، ونساء (فؤاد مغنم) هن (لغة / فراديس)، ونساء (مطر) هن تجليات القراءة، فالتناص قائم إذن، والفتح متصل على توجه دلالي إيجابي، يلقي بمشاعرنا وحدْسنا إلى فتح جديد في النص يتجاوب مع الفتح الأول حال توجه الخطاب إلى الأمر الجمعي في اشتعال التجربة بين الأنا والآخر.

لقد أشارت دلائل النص حال اعتماد الدوال الفارغة إلى احتدام صراع ظاهري بين الأنا والآخر، حتى إذا فتح ذلك النص نوافذه على أبعاد الهوية للإنسان العربي، وبتحول الخطاب إلى مشاركة الجموع في التجربة، ثم بتفجير الدوال العلامية؛ أدركنا أن ذلك الآخر بعد ما عرفناه سلبا مطلقا؛ إذا بالنص يشدنا إليه حتى نتمثله بشرًا يموج بين مدركات الأمور، فيتقاذفه ذلك النص بين السلب والإيجاب، حتى يوشك أن يدخلنا في معية (التوحد) بين أنا النص والآخر المخاطب، إن الفتى الذي (تطلع في حضنه نساء كالضحى لغة فراديس) هو الفتى ذاته الذي (سوف يروغ في صدأ الخرائب مشرعا كهزيمة)، و(لا يجد الهواء مرتبا في غير سقطته)، و(سيقوله السفهاء).

وهكذا تتوالى المشاكسة الشعرية بين الأضداد لتحدث قدرا غير ميسور من المداخلة بين حالات خاصة جدا، وكأننا أمام سيرة ذاتية يتماوج فيها الصراع بين طرفين أحدهما إيجابي والآخر سلبي، أو قل هما وجها العملة الواحدة لتلك الحالة من الاتزان حينا، ومن الشطط أحيانا أخرى، في مدد سحري مسهب، تتمازج فيه جماليات التشكيل مع فلسفة الرؤية الفنية للأشياء التي لا تقوم إلا بضدها، أو بإقرار أحد طرفيها والاستهجان أو السخرية من الآخر، لتتجاوب الدلالة على وجوه متعددة : فصل الآخر وبتره ونفيه خارج الذات الفاعلة على اعتبار الأحوال غير مضطربة بين السلب والإيجاب وما وقع سلبا معهود وما وقع إيجابا من قبيل التهكم والسخرية، أو كون اجتماع الضدين الدلاليين هما ذات واحدة لها أحوالها المتباينة بين الإيجابية والسلبية، أو افتراض خلل في مصداقية الأثر بين هذه وتلك.

على أنه على الجملة وفي جميع الأحوال فإننا نجوب نصا وارف الظلال، ونسلك سبلا لا بداية لها ولا نهاية، وكلما أنخنا مشاعرنا حُمّلنا حملا ثقيلا، تتقاذفنا العلاقات، وتفرغنا من أنفسنا الدلالات، ونكتسي لغة جديدة، ونقعد على موائد يجتمع على أرجائها القانع والمعتر، إن النص مضفور بعلائق التلقي على حبائل الشد والجذب لقطيع المشاعر، وكأنها منازلة لا قراءة.

وما هي إلا لحظة أو تكاد حتى تخرج من تلك الحالة الخاصة جدا، لتنزلق في فضاء النص بين (الفراغات والألوان) إلى حالات خاصة أخرى، لن تجد فيها إلا ما تعاهدنا عليه، من الاتكاء على ذاتية فريدة يشدك النص فيها إلى جمالياته هو لا ما تبحث عنه أنت، إن الذات الفاعلة في النص صارت هي محور الكون، ولأنها ذات قانعة بها هي وحدها فقد أصبح لها الحق في أن تملي علينا قناعتها، إنها ذات مباغته، تحتمي في براعة التراكيب، وتؤصل لفن قرائي يتلاعب بأدواته حسبما يشاء، وينشد لحظة لخلاص هذه الذات التي يشدك نصها أينما كنت لتظلك بعوالمها هي، وتصبح (أشجار الخوف) هي تلك المساحة الممتدة من بداية نص المجموعة إلى نهايتها، عبر أعراض لتشكيلات فنية إبداعية تحتمي في ساتر الصورة الفنية المتجددة، وتتغنى بموفور الاشتقاقات اللغوية البكر، وتتكئ على تراكيب متنوعة تجمع بين براعة الأصل الأسلوبي التراثي وحداثة التشكيل، ثم تكشر عن دلالاتها فجأة فتخطف كل من اقترب منها إلى عرينها، فتدغدغ فرائسه في رحلة البحث عن اليقين بين الواقع وأسطرة النص، وتحتفل برؤى رومانسية لا حدود لها، لم يشفع لمصداقيتها سوى ذلك القدر من براعة التراكيب، ثم يعود الإنسان أدراجه مضرجا بدماء الحقيقة، وعاريا في شتاء الواقع بين (الفراغات والألوان):

"دموعٌ هي الصفحاتُ
أم الأبيضُ الحلوُ يمضي
إلى غرفةٍ في الفؤادِ
يزمزمُ أركانها بالنجومِ
ويمرقُ
يمتدُّ حبلُ الفراغِ على شرفتي
ثم يخرج مشتعلا بالقصيدة
لا يعرف الأبيضُ المستحيلَ
أيلهو بصلبي

أم يتمطّى بذاكرتي
كيف أتلو: رمادية هذه الورقات
وكيف أمدُّ الشوارعَ في الصدرِ
أضربُ بعضَ الجسورِ على وحشتي
وأسدُّ خرومَ النوافذِ
حين يلفلفها إصبعُ الليلِ
أو أنحني
أعلكُ بعضَ النجومِ
وأبتلعُ الليلَ سطرا فسطرا
سأتلو إذن - رغم حزني -
رماديةَ هذهِ الورقاتِ
وأتركُ سبابتي تتململُ
في جوف هذي اللفافةِ
للأبيض الحلو أغنيتي
...»[٢٧]

دموع هي الصفحات، القصائد، الواقع. أم الأبيض الحلو يمضي إلى غرفة في الفؤاد يزمزم أركانها بالنجوم، ويمرق؟! ومادام الأبيض الحلو يمضي فلا إقامة إلا للأسود المر، ولكن، الأبيض لا يعرف المستحيل. فهو إشراقة الأيام الأولى، ومسحة النقاء على زجاج الكون، ورحلة الصفاء في معية الوجدان. وأحب الثياب إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) هي البيض[٢٨]، وأمرنا أن نكفن فيها موتانا. وأحوال الدنيا وحصادها يوم تبيض وجوه وتسود وجوه. الأبيض إذن ضارب في أعماقنا حتى النخاع، وناصع في تراثنا حذو الآذن والسمو. إنه هويتنا التي نعلق بذاكرتها كلما تسلل خلسة ذلك الأسود الضد، وكأنه ضد كينونتنا، أو قل هو هذه السحب الداكنة التي تجثم على صدور أوديتنا وروابينا بعدما تكتل فيها الدخان المتصاعد والأبخرة السامة من مصانع الفساد، في صراع متصل غير منقطع بين الذات المضيئة بإشراقات البياض والآخر الكالح السواد، والذات هاهنا صارت ذاتا قومية بمصوغات الدوال الحاملة، فالأبيض هو أصل السلالة "أيلهو بصلبي أم يتمطى بذاكرتي"، والذاكرة هي الشريحة الحافظة لجينات السلالة وفعاليتها، ويرقد النص على ريح التساؤل: "كيف أتلو رمادية هذه الورقات" تلك التي يمتزج فيها الأبيض بالأسود امتزاج الحياة، النص إذن هو الحياة، صفحة من كتاب الواقع، أو بالأحرى كتاب من صفحة الواقع.

إن النص بدأ يجلو على احتضان حبالة الدلالة بين ضدين متطاحنين إلى أن يُفني أحدهما الآخر، "للأبيض الحلو أغنيتي.. والبلاد التي أتنفسها.. ولقلبي بقايا نهار يشاكسه .. كيف أنحل كالغيم في بقعة .. أستعين على الليل بالليل .. أضربه فوق متن الحروف .. وأجثو على صفحة تتراقص بالقلب .. أستل ذاكرتي وأموت".

إن الأبيض / الأنا / الكيان / الحضارة / الهوية لمّا يزل لقلبي منه بقايا نهار. وعلى الرغم من كونها بقايا فهي مع ذلك لم تكن على وداعتها، بل هي بقايا مشاكسة تحاول أن تنحل اسودادا، فكيف أحاول أنا أن أنحل خيرا ونماء في بقعة محددة هي كل عالمي المستغيث، ياله من اتساق

دلالي محكم بين قلة بقايا النهار الشاكس التي أناهضها وتلك البقعة المحددة المنوط بي سقايتها. ومادام لليل قوته فلا سبيل إلا الاستعانة به عليه، إقرارا لواقع مؤلم لم يستطع نهاره محو ظلمات ليله، ليتقاطع في الفضاء النصي ذلك الحضور للآخر في عولمته وهيمنته، أو الآخر / الحزن والمعاناة، أو الآخر / المادية الطاغية في زمن الحاضر لا التاريخ. ودون أدنى قدر من الخطابية، بل، فلسفة الحكمة والمنطق، أستل ذاكرتي / تاريخي / تراثي بعد ما عجز عن مواجهة الواقع المتردي. ولكن عند اللحظة ذاتها سوف تكون نهايتي / موتي / انتحاري. غير أن ذلك يكون على مائدة التاريخ شاهدا على عصر نغاث فيه بمن نستغيث منه.

وتلك هي وقائع قراءة (الفراغ الأول). أعقبه النص (بفراغ ثان) ثم (لون أول) ليقع فراغان على (لون واحد)، فيه غرف المساء مساحة مشغولة بالجوع. وفيه "فرغ الحياديون من أوقاتهم .. وتسربوا في الأرض .. كي تصطف أعمدة الكلام على أصابعنا .. سدى". لكنه لا ينتهي إلا بأمنية التجاوب بين الفراغ بكل ما يحمل من قسوة، واللون وما عقد على نواصيه من جلاء للرؤى. "والضحى سرب يجيء على مهل". ثم يبدأ (الفراغ الثالث) بـ"مسافة بين الرؤى والقلب". وتستمر رحلة المراوغة بين ما يجوب الذات وما يجوب الواقع، في تقاطع هيولي يمازج بين المحسوس في الداخل والملموس في الخارج. حتى يوشك الفراغ أن ينجلي عن رحلة داخلية تأملية تتراقص بين هزة السؤال وتقرير الوقائع المتشحة بعقال الحكمة الموشى بقناعة الصور الباهرة. ثم تصرخ الألوان بلسان حال الواقع الخارجي الموازي لإيقاعات الفراغات الداخلية. إلى أن يقع (اللون الثاني) حاملا المخاض الأقوى وَطْأً في التجربة:

"...
أوشك الجسمُ أن يتصيدَ عاصمةً
ويغني
خرَّمتُ ذاكرتي كي تفوحَ النبوءات
...
غارٌ لأسماءَ يحتلني
والسكارى حفيّون عن قدحٍ
والسماءُ رماديةٌ هكذا
والفؤادُ كفستقةٍ يكسِرُ الليلُ أصدافها
فتغيض
وأسماءُ ترعى النجومَ
وتسبحُ في غرفتي
كي تشدَّ الصباحَ من الأذنيْن
تكوِّم ذاكرتي تحتها
وتخرِّشُ ذاكرةَ النور..."(٢٩)

إن اللون هنا هو كينونة (أسماء) / الابنة / الأمل / النبوءة / البياض الطفولي / الشراب الصباحي، و"ليلي متهم بالجمال". يا للوداعة والروعة. لأنني في هذا الظلام الحالك تشرق في دمي (أسماء)/ ابتسامة واقعي المؤلم، فهل لي أن أخرم ذاكرتي كي تفوح النبوءات. إن هذا المثير

لابد أن يحيل الليل ضحى، وأن هذا البياض السلالي الطموح في طفولته لقادر على الإتيان بالنور إلى سابع ظلام، ولم لا ؟ وهي مازالت ترعى النجوم في تناص مشروع مع نبع صاف في قول (الخنساء): أرعى النجوم وما كلفت رعيتها، وكأن الجذور هي الأصول، والفروع مددها الجميل من تراث مضيء، فتشد الصباح من أذنيه، وتخربش ذاكرة النور، إنها لعبة طفولية للغد المشرق تعبث في دواخلنا والفراغ، ولكن ويا للأسف ليس الواقع هو ذلك الفراغ؛ على الرغم من كونه لونا من ألوانه يقذفنا إلى لون الختام مبرَّئين مما نحمل على أعناقنا.

ويبدو أن الرمادي بين الأبيض والأسود هو حال الرماد بين وهج النور والاحتضار، ليكن إذا احتدم المدى في سلة اللون المخاتل – في معية النص – أن نموت على مهل، ويكفي الشاعر بحضور الذات أن يقر إذا انطفأ الرماد .. تشققت لغتي قليلا وتصدعت كينونتي أن أموت على مهل، وهي فعلا تشققت ولكن عن بصيص شعاع من (الليزر) لعله اخترق المسافات الصخورية لواقع مؤلم لأشد ما كانت حاجتنا لتعريته على ذلك الوقع الجميل الذي افترشه النص لنا، ولولا أن كانت مركزية الذات لقامت قيامة الرؤى، غير أنّا أدركنا إلى أي مدى يمكن أن تضيء الدوال العلامية ظلام النص.

وفي مدد لا ينتهي تجيء قصائد المجموعة على اتكاء مطلق للذات في تعلقها بالدوال الفارغة بسمت علائقي خاص، وبقدر أكبر تضمحل الدوال العلامية، فيحلق النص في عوالم الرومانسية المفعمة بقدرات هائلة على استحداث الصورة وتوالد اللغة الحية البكر، والقصائد على اختلاف عناوينها إن هي إلا مجموعة أقفال لها مفتاح واحد، فقط، لأنها تنبع من حالة شعورية ممتدة الأثر باعتماد المركزية النسبيَة للأنا اللاشعورية، والاتكاء على سطوة الذات.

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاعت جلوة اللغة، وبراعة الصورة، وتنوع التراكيب المفتوحة البنية والدلالة أن تستحوذ على معيتنا، فنقلتنا إلى منطقها هي، وسطوتها هي، فهي إذن ليست رومانسية تقليدية، بل أصبحت أشد ميلا لما تعارفنا عليه في نظرية (التعبيرية Expressionism)؛ بالتخليق من واقع (الأنا) واقعا حياتيا جديدا يستثمر معطيات أدوات التعبير في تحقيق ذلك الواقع، ولعل هذا الواقع قد أثمر بشكل أو بآخر تلك الرؤية الكونية المتميزة، والتي أمكن من خلال قراءتها (قراءة تفكيكية) تحصل عناصر هوية الذات الفاعلة.

النموذج الثاني

أيها القط العجوز الذي بجواري، أحمد سامي خاطر، الإصدار الأول[٣٠]:-

مجموعة أخرى لشاعر آخر توشك أن تحملك وتضعك في سياق مختلف، وكأنه شروع في تأصيل يباعد بينك وبين النموذج الأول بعد المشرقين؛ في الوقت الذي تتواصل فيه آلية الإبداع على نحو ما من جيل إلى جيل، ولكلٍ وجهته التي هو موليها.

القط، دال علامي ضارب في جذور معية الوجدان المصري؛ الشعبي منه على وجه الخصوص، وحينما يوجه إليه الخطاب لا يوجه إلى ذلك الحيوان الأليف بقدر ما يوجه إلى تلك القوى الخارقة التي جعلت له سبع أرواح، وفي إقليم شرق الدلتا (الشرقية) تكمن خاصة فاعلة في وجدان المصري القديم، حتى كانت (تل بسطة)-إحدى قرى الشرقية- مأخوذة من (باستت) وتعني بالهيروغليفية (معبودة إقليمية)، واعتقد المصري القديم وجود علاقة بين عينها وقرص الشمس مركز قوة الإله (رع)، ومن هنا جاء تقديسها فاعتبرها إلاهة المرح والخصوبة وحامية حدود مصر من الناحية

الشرقية[٣١]، وذلك ما يجعلنا نتساءل: من إذن هذا القط الذي بجواري ؟ هل هي مجاورة التاريخ؟! أم هو ذلك التجاوز الزماني لآلاف السنين لعقد المفارقة بين الماضي والآني ؟!

"أشرقي جيدا
قبل أن تغربَ القافلة
أرسلي وجهَ شمسْ، وتفاحةْ..
شيِّدي واحةْ..وارقصي
وجزيرةْ..
واستنهضي
حافلةْ
أبحري
كل هذا البهاء!!
ائتلاق المصابيحِ في الماءْ
هزِّي العواميدَ/ صفصافةَ النورِ،
واعتصمي..
قبل أن ترحلي..
آفلةْ.
عالمي هائلٌ
هكذا، عالمي
حافلٌ..هكذا
كل هذي النقوش التي..
فوق صدر السماواتِ
أبهاؤك الآن .. أبهاؤها..
أنشدي البسملةْ
....[٣٢]

إن الدال العلامي يأتي حاملا في طياته تأصيل هوية وفاعلية الموروث الفرعوني. كمفتاح للنص ينضوي تحت عباءة الأثر، وتصبح عنده (بسملة) نصا في معية القارئ ينبع من استحضار مجد حضارة الأمة الموجه إليها الخطاب، وتصبح هي المحبوبة في (أشرقي جيدا.. قبل أن تغرب القافلة)، ثم يجيء خطاب الأمر : أرسلي وجه شمس .. شيدي .. استنهضي، ثم دوال : العواميد، النقوش، متواصلة مع الفرض المطروح حتى يصبح (آتون) منبع الخير في إشراقة الشمس، فالمحبوبة / مصر بكل ما تحمل من دواعي النهوض الناهضة بها قبلا تتفتح في النص على قنوات التواصل بين عرسها الأول المأمول وحاضرها، وانطلق الخيط الدلالي الحريري ليوثق عرى الأثر في (بسملة)، ثم يتألق في (نظرة) حاملا الموروث الديني الإسلامي المشرق في : المهر، التواشيح، الفجر، بينما (العواميد) مازالت تسافر للوراء لتفعيل الهوية وهذا هو حال التجربة "الملآنة بالبيوت التي فرغت من عشائرها"، حتى أصبحت هي الأخرى أثرا من الآثار المصرية القديمة، ليفتح القاهري بابه، أما أنا فسوف أتربص بالوقت / الزمن التاريخي؛ بحثا عن كينونتي في هذا الصراع

المحتوم بين قوتي وضعفي. غير أنني في تربصي هذا لم أكن لأتصيد شيئا. بينما حولي (الصائدون) الذين يرشقون البنت / الوطن.

"ستقعد حتما وحيدا
وكالعادةِ المستبدة.تفتحُ نافذةً للصباحِ
تشمُّ قليلا من العالمِ يحترق
..بين عيني (ليونارد)،
وهو يرى الأصدقاء يموتون أسفل
لوحاتهم في خشوع –
لتبدو الحقيقة أنك أثلجت صدرَ الزجاجِ
وأبهجت (فينوس)، في نعشها القبلي
حين طبعْتَ على واجهاتِ المعابد
ما دل يوما على أن قيس (ليلى) بمفرده،
كان قد مرَّ حتما هنا
....(٣٣)

وهنا تأتي مشروعية حضور (أيها القط العجوز الذي بجواري) في سياق القراءة لنص المجموعة، وقد تحتم الإضافة بالعجوز تحديد الدلالة. أو تنحرف بها إلى الصراع بين القديم والجديد، إلا إذا أخذنا من الدال المضاف تصور الحكمة والمجد الأول حال تماهيه في التاريخ على بعد الشقة والزمن. وهذا وحده ما قد يستقيم مع هذه الإشارات المتعددة والمتوالية لـ(ليونارد / الفن/ الحضارة / الإبداع / فينوس / الجمال / ليلى / العشق. قط بورخيس/ القوة / السلطة. أرشميدس/ العلم. نجيب محفوظ / الوطن / الواقع / الحرافيش / القط العجوز).

لقد بلغت هذه الرحلة الإشارية مصداقيتها في صراعها المحتوم بين المادي والمعنوي، بين الروح والمادة. المجد الزائف والمجد الأصيل. الآخر الذي بلغت سطوة إشاراته السلطة الكبرى في معية التجربة، والأنا الذي احترز بالمجد المصري العربي بما له من حضارة وجدانية إنسانية. لينتهي الأمر إلى ما انتهى إليه عالم نجيب محفوظ في حواري الحرافيش. هكذا، ليتثاءب القط العجوز، وينام نوم المجد والتاريخ. ونوم القوة والسلطان والحكم الذي كان في يوم من الأيام هو منبع حضارة كل هؤلاء / الآخر.

لقد تجلت الأنا الحضارية أشد ما يكون التجلي والجلوة في سطوة المجد المصري القديم على إشراقة دلالة ذلك القط العجوز (المفتاح الدلالي). لندرك وتدرك معنا كل الذوات الحاضرة تلك القوة وتلك الإرادة التي كان عليها أجدادنا. وما كان ينبغي لنا هذا التردي. إنها صحوة الذات وترسيخ أبعاد الهوية. من أنا كنت ؟ وماذا ينبغي علي أن أكون ؟ إنها رحلة الاستنهاض لتحقيق شرعية النسب. وكثيرا ما يأنس الإنسان في كبوته لأن يتذكر من هو. فيستلهم إرادة جديدة. ويتمثل مجدا هو قد صنعه بالفعل قبلا. فلماذا لا يحاول صناعته الآن ؟!

هذا خطاب النص دون خطابة، بينما هو الهمس متسللاً خلف تلاقح الذهني بالوجداني. ولو تابعت الرحلة لكشفت العديد من الحالات التي اتسقت مع خيط الأثر. ولن يجهدك التفكيك ذلك

الجهد الجميل؛ لأن النص اعتمد من العلامات : الإشارات دون الرموز فاضمحل الوجداني — إلى حد ما — على حساب الذهني، و(الرمز Symbol) هو أرقى العلامات على اعتباره ذلك الحسي الذي يحيل إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، وتلتقي عليه الذاكرة العظمى. ويقوم على علاقة التداعي بين شيئين حسبما تحس بها مخيلة الرامز[٣٤]. مثلما يقع في قول الشاعر : "وأنا لا أزال أغرر بالمرأة البدوية في وحدتي"، في سياق النص. حيث يمكن أن تحيلنا حسية المرأة البدوية إلى معنوي لا يقع تحت الحواس وتلتقي عليه الذاكرة العظمى يرتبط بالقومية العربية. لما للدال من علاقة ترتبط بخصوصية البيئة العربية. وإحساس مخيلة الرامز يكمن في الدلالة الناشئة عن تفعيل الدال في السياق بإعمال تصور أوحد بين تصورات أخرى تشمل البداوة. الكرم،الأصالة. العفة ... إلخ.

وغير الإشارات الصارخة كانت المفارقة. فاعتمل الذهني بالنص على حساب الصور التخييلية التي تستل الخطاب إلى أسطرته على الرغم من انطلاقه من الواقع. ذلك فضلا عن انخفاض درجة الشعرية؛ فاضمحل الفضاء النصي على الرغم من شرعية النص القرائية بهروبه من المركزية واعتماد المفارقة وحسب.

النموذج الثالث

تشبيك الأصابع، صلاح عبد العزيز، الإصدار الأول:-

إن القضية التي تثيرها هذه المجموعة الشعرية تحتم عليك أن تتحسس رأسك. فإن كومة من الذباب تستحم الآن في أعين الوطن !

انقطاع ؟ ثمة انقطاع، قطيعة مع الماضي ؟ بل بتر. مات المؤلف ؟ رميا بالسكوت. عام الدال على الدلول ؟ مثل الجثث المنتفخة فوق ماء الذاكرة. سبقت الفكرة الكتابة ؟ لا . بل صاحبتها واشتعل الأثر. والصورة الفنية ؟ صارت رومانسية عف عليها الضعف والوهن ! والواقعية النثرية ؟ "هي أشد وطءًا وأقوم قيلا" ! وكل إناء ينضح بما فيه. هذا زمان البسكويت، والبم بم. والجينز. والكوكاكولا، والمكياج. والدانتلا. والفلاش. والبيب بيب. والميكروباس. أليس الشعر صفحة من كتاب الواقع ؟ !

هذا ما آل إليه الصراع بين القديم والجديد في نفوس بعض شبابنا المبدعين. ولعلها خبرة استقراء التاريخ، وعهْدٌ على أنفسنا قطعناه؛ أن من حق المبدع أن يصنع ما يشاء. ومن حقنا أن نقبل أو نرفض، ولكن لابد في النهاية أن نقرر لماذا نقبل ؟ ولماذا نرفض ؟ والأجمل والأجل والأصدق أن نلتقي؛ لا بالرضوخ أو الإعراض؛ بل بتشبيك الأصابع – كما يقول صاحبنا – علّ السفينة تستوي على (الجودي) وينحسر (الطوفان).

إن قضية (قصيدة النثر) ليست قضية مصطلح، أو قضية نوع أدبي. أو قضية إيقاع عروضي؛ على الرغم من أهميته. فالشعر لم يقم بعروض (الخليل)؛ بل إن عروض الخليل هي التي قامت عليه. والمستوى الصوتي في النص لم ينحصر في التفاعيل وحدها؛ بينما هناك إيقاع الصوت متمثلا الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، وكذلك النبر من عدمه. وهناك إيقاع الكلمة بالنفور من المخارج الصوتية المتقاربة. والعلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية واللفظية بالمعنى والدلالة. ومقابلة التصورات بما يشكل أصواتها، واختلاف الدلالة باختلاف الترادف ... إلخ، وكذلك إيقاع الجملة

والتركيب، وفي فيض لتصورات مصطلح (الإيقاع Rhythm) نلمح اشتماله الصور التخييلية، والعلامات الإشارية (الدوال الحاملة)، وملامح المفارقة، والرؤية والأثر[٣٥] – ليست القضية إذن هي قضية شكل؛ بينما هي رؤية الفن ورؤية العالم.

وهاهي (سوزان برنار) ترد نشأة (قصيدة النثر) إلى روايات (تليماك) و(ديبوس) في نهاية القرن السابع عشر، وظلت بذرة كامنة إلى أن رواها (بيرتيران) تحت شكل (بالاد)، ثم استطاع أن يستعيدها (بودلير) على نحو مختلف لاحتواء التصور. إلا أن أصل النشأة كان مرتبطا إلى حد كبير بالترجمة في المنحى الأوربي، وكأنه كان مثيرها الأول؛ ذلك الأثر المترتب على قراءة النصوص الشعرية المترجمة عن أصل لغتها، فوقع دافع كتابتها في إرادة فوضوية إلى حد كبير، حتى قال عنها (موريس شابلان) إنها نوع لم يتجرأ مُنظِّرٌ بعد على أن يصوغ قوانينه، ومثله ما قال (لوي دوغوتراك) عام ١٩١٩[٣٦].

أما (إليوت) فكانت له وقفته الشهيرة على حدود النوع في مقاله بمجلة (تشابوك) عام ١٩٢١، وكان اعتراضه على المصطلح دون احتواء لتصور جامع مانع له[٣٧]، شأن الإنصاف مع كل الأنواع الأدبية الأخرى، مادام يعز علينا دائما كبح جماح النوع الأدبي في تصور أو إطار محدد؛ بما يتنافى مع طبيعة الفن وروحه الطامحة دوما إلى التجديد والتجاوز.

غير أنه يمكن أن ينهض التصور على القيام بالنوع الأدبي الذي تخلي عن عروض الوزن؛ دون التخلي عن إيقاع داخلي خاص يتضام فيه السردي مع الشعري؛ انطلاقا من جوهر ينبني على جماليات الدلالة كركيزة أساسية، وتعتمد من خصوصية لغة الشعر درجات انحرافها القصوى، وكثافة درجة (الشعرية)، مصداقا لمقولة (جون كوهين) باعتبارها (قصيدة دلالية)[٣٨].

هي إذن ضاربة في جذور التاريخ، وإن أرقتها وأقضت مضاجعها أطروحات (الحداثية Modernism)، فإنها لم تكن قط وبأي حال من الأحوال نتاجا مشروعا لأطروحات (التفكيكية Deconstruction)، فقط لأن التوجه التاريخي يبطل هذا الزعم، ومع ذلك فإن شأنها شأن قصيدة الشعر يمكن أن تتأثر بنظريات النقد على إطلاقها ومنها التفكيكية، فتتأثر بأطروحاتها وتفعلها في صياغاتها، وهذه هي الملاحظة الأولى.

أما الملاحظة الثانية، فإن قصيدة النثر لا تصبح تصورا مشمولا بقضاياه إلا بطبائع إبداعية فردية، وهو الأمر الذي يدعونا إلى استقراء رؤية الفن ورؤية العالم، ثم تحقيق الهوية من عدمها اتساقا مع المنهج التفكيكي الذي ارتضيناه لقراءة ذلك النموذج الفردي لقصيدة النثر (تشبيك الأصابع)[٣٩].

وكأي مشروع إبداعي أدبي لابد وأن تكون له بنية، والبنية قوامها المفردات اللغوية والتراكيب، وهذه شفرة بين المرسل والمستقبل، ويفترض أن شفرات النص متفق عليها بين هذا المرسل وذاك المستقبل بما تعاهدنا على اعتبارها لغة منحرفة تحمل خصائص اللغة الفنية، وإذا تراتبت الغاية مع الوسيلة؛ فإن الوسيلة في الإبداع الأدبي تقع مع الغاية على الدرجة ذاتها من الأهمية، ويفترض في المبدع الارتقاء بمجتمعه، وخطابه موجه لطبقة ليس بالضرورة كونها الصفوة؛ بينما هي طبقة تشترك معه على الأقل في تحقيق آلية النهوض . أما أن يستخدم وسيلة وضعية باعتماد شفرات لغوية تتردى باللغة القومية كنتاج للتخلف الحضاري؛ لتصبح هي الوسيلة التي

هي غاية في المقام الأول؛ فإن المبدع في هذه الحالة يؤصل لهيمنة ذلك التردي. كأنه ينفخ في الهشيم لإشعال نار الانحطاط في ظلام الجهل بخطورة ما يصنع.

إن أشد ما يواجه هويتنا هو ذلك الطوفان الزاحف للغات الهيمنة العولمية وعلى رأسها الإنجليزية والفرنسية واليابانية، وقد تكون الأمم أصحاب هذه اللغات بلغت قدرا متجاوزا من الهيمنة السياسية والاقتصادية تبعتها بالضرورة هيمنة ثقافية. وإذا استطاعت هذه الأمم زعزعة جذورنا المستقرة؛ صرنا هشيما تذروه الرياح. لأن هويتنا لما تزل متعلقة إلى حد كبير في ذلك الأصل النوراني الضارب في أعماق التاريخ. والناشئ عن حيوية اللغة وهيمنتها على الموروث بكل ما يحمل من ذخائر عقائدية، وعلمية، وأدبية، وإبداعية. في شتى المجالات. هذا على الرغم من الإيمان المطلق بضرورة تلاقح الحضارات، وضرورة تشبيك الأصابع مع الآخر. والبون شاسع بين النهوض بالذات والنهوض على أنقاضها.

خيانة هو الصمت إذن على ألفاظ دخيلة دخولا غير مشروع في الرسالة الأدبية تقوم بعمل إزاحة للغة الأم بمبرر فني واه هو كونها أصبحت لغة الحياة اليومية، ولكنها حياة من؟! إنها حياة هذه الفئة المهمشة ثقافيا والمسطحة فكريا. ولكن حين يستخدمها مبدع في رسالته تعتبر عجزا فنيا في الوسيلة / الغاية التي تؤدي إلى التدمير لا إلى النهوض. أي فن هذا الذي ينصاع انصياع الثور المغمى إلى الواقع بحجة واقعية العمل؛ حتى تصرخ شفرات : البم بم. الجينز. الكوكاكولا ... إلخ؛ لأن اللغة عجزت عن الإتيان بما يقابلها. وهي مجرد أسماء تجارية عارضة لا تقبل الاشتقاق، ولا تتسق مع جماليات اللغة الحية، ويكتب عليها الموت قبل أن تولد؛ لأنها لغة هامشية، وإن استطاعت أن تفرض شيوعها على لغة الحديث اليومي؛ فإنه يجب على المثقف الواعي ألا يقع في ذلك الشرك، وأن يفيق إلى الفخ المنصوب له ولهويته زحفا إلى محوها. خبثا من الآخر. أو غباء من الأنا.

والنص يبدأ، على عكس ذلك. موغلا في مشروعيته باحتضان الواقع بقدر يسير من الشعرية والاكتناز، وقدر أكثر رحابة واحتفاء بالمفارقة. ولأشد ما تألقت دلالة ذلك الواقع المرير في صوره الساخرة بتسليط الضوء على بؤر التردي، واستشعار تلك الحالة الزاخمة بالفاجع والقبيح.

"سنمرُّ من هنا على ..
جثثٍ كثيرةٍ • نمضي أيتها الجثث
إلى النهرِ، نلقي أسماءنا..
جاهدين أن نتذكَّر العشبَ
واليرقاتِ، والشجرَ.
المستحم..
يا لِشجر الصفصافِ
بكفيه العصافيرُ تجلو جواهرَها
.. أيتها العصافيرُ.. سنمضي • (بجثثٍ أنيقات)
نخلّع أعضاءَها للسنبلاتِ،
والطمي المبلل .. أيتها العصافيرُ..
كيف تقلمين أظافري ..بنكهةِ النعناعِ

والليمون، والفوضى الجميلة •

.....(٤٠)

سنمر من هنا. الأمل في تحقيق المستحيل؛ فقط لأننا نمر على جثث تحمل رءوسا متحركة، فنسعى سعي السائرين في الجنازات لنلقي بأسمائنا إلى النهر. وإلى النهر وحده، منبع الحياة، عسانا نتذكر العشب / الولادة الجديدة التي يمكن أن يخلفها ذلك النهر. إننا سوف نسعى جاهدين. وكأنها الأمنية المستحيلة؛ أن ترد إلينا أرواحنا. ومعها سوف نتذكر (اليرقات) التي نحن عليها بين طوري السكون والتحليق في ملكوت الله الواسع. وعندها أيضا سوف نتذكر الشجر المستحم لولادة وحياة جديدتين، لما لهذا الشجر من دروب في أعماق الماضي وتحليق في آفاق الحاضر، وكأنها الحلقة المتصلة بين السكون والحركة والطيران. في مقابل (الشرنقة). و(اليرقة)، و(الفراشة) في دورة حياة الكائن الحي. تماثلا مع اغتسال الشجر بين الماضي والآني والمستقبل، وتواصلا مع حالة الحركة / الإرادة في (سنمرّ). و(سكون الجثث). و(ولادة حياة جديدة على أقدام العشب). إنه سياق دلالي متصل يؤكد فعالية (الأثر) بتشكيلات رؤيوية متسقة. تحتم مصداقية التجربة، وحضور الجلوة حضورا مشروعا.

يا لشجر الصفصاف، بكفيه العصافير تجلو جواهرها. هذي العصافير الوديعة التي تستدعي بهجة السلام الروحي، ذلك الذي أصبح سلاما أفعوانيا مخادعا. حينما تقلم الأظافر / الدال المضاد وسلاح القوة. فكأننا أمام ذئب في عباءة حمل وديع يرتع في فضاء النفس. وهذه العصافير من فرط وداعتها الخادعة تحمل عناصر البراءة الطبيعية في علاج النفس بنكهة النعناع والليمون؛ تلك الفوضى الفطرية الجميلة. وهذي الجبلّة الوديعة التي اتزن بها الكون والخليقة في براءتها الأولى، إن كل العناصر الفنية للخطاب تشير إلى براءة وجدانية جميلة تسوقنا إلى مصير محتوم. وكأننا سكارى نترنح على طبول الذبح المقدس. في طقس جنائزي يشع ببخور الحكمة من أفواه ملائكة غلاظ. أو شياطين وديعة سمحة، ولمَ لا ؟! ما دمنا سنمضي بجثث أنيقات / نحن. ونخلع أعضاءها للسنبلات، وهي رحلة الجهاد المر لتذكر الوجوه المهشمة للأصدقاء الراقصين في حقائب السفر والرحيل.

ويرقى النص إلى العمق بالمستوى الدلالي الثاني؛ لتتوحد الحالة على امرأة لعوب. خلناها تمنحنا الحياة في الوقت الذي تمزقنا فيه شيعا وأشلاء. ولم يمسك الخطاب الشعري بوق الخطابة حين يتحتم الصراخ المكبوت ليستل بالمفارقة ذلك التدفق المدهش لفعالية الدلالة. ليستمر تألق الأثر بتقليب الواقع وتصيد تجلياته. على ما هي عليه في صور الحياة اليومية التي غمرت الأثر. حتى قادته إلى التسطيح على الرغم من عمق الرؤية في مداخلته الأولى.

لقد بدأت الرؤية تنحسر وأوشكت أن تكون صورا (فوتوغرافية) لذلك الواقع الأجوف. فيوشك النص أن يفقد ثراءه بهذه الأمارات والدلائل التي مهما تعددت فهي في النهاية تقيد الدلالة، وتغلق الدال على مدلول مصمت، مقيد بإشارات مباشرة، ويتهم النص بالردة؛ بعدما بلغ شأوا بعيدا من التجاوز، وإن ظل محافظا على عنصر فني أوحد. على الرغم من شحوب فعاليته هو الآخر؛ هو عنصر المفارقة.

وتنقلب الرؤية الفنية على أعقابها بعدما أصبح الفن أحد سدنة الواقع؛ لا ناهضا به ولا متمثلا إياه، دون شك في ذكاء القارئ، وقدرته على الغوص بما هو حق مشروع له.

وكان طبيعيا أن يكون نتاج هذه الردة تلك النثرية التي فقدت وهج الشعرية وتألقها. ويتردى الشعر من فلك الاكتناز، وصلادة البنية. وروعة الرؤية. وتألق المثيرات الذهنية والتخييلية. إلى تلك الحالة الواهية والمباشرة والتي تفتر فيها الشعرية تماما. وتحل لغة الإخبار التي لا ترقى حتى إلى لغة الحديث اليومي محل لغة الإيحاء، واللغة العادية محل اللغة المنحرفة. وتختفي تماما البنية العميقة وتحل محلها بنية عاقر، وتضمحل الرؤية الكونية وتحل محلها الصورة الفوتوغرافية. مؤكدة حضور التردي في الواقع الشعري ذاته. في مثل :

"بيب بيب
تنتفضين نتأبط ذراعيك
نصعد سلم الهيلتون..آه
عُلّقت الزينات والمصابيح في المرات
أنا الذي أحضر الراقصة
تندهشين !؟
حضر عازفو الأوركسترا
بالطبع لن يعزفوا السلام الجمهوري
ولن نرفع راية أخرى لنصر جديد
– في واقع الأمر–
سنحتفي بهؤلاء المدهشين
آكلي البسكويت"(٤١)

و(النص) على هذا الشكل يحاول خلق المفارقة، بينما الدوال لم تصل به إلى حد القناعة بهذا. ما وجه الدهشة فيمن يحضر الراقصة ما دمنا لا نعرف من هو ؟!

وهل يتحتم على عازفي الأوركسترا ألا يعزفوا غير السلام الجمهوري؟! وهل الاحتفاء بالتافهين أو الأمور التافهة يستدعي كل هذا الاستطراد؟! وإذا كنت أعني ذلك نثرا فأين كينونة الشعر هنا ؟! وإن لم يقل النثر ذلك فماذا يقول إذن ؟!

إننا إذا أقررنا بشعرية مقاطع أخرى في هذا (العمل)، فإنه من قبيل إعمال تصور (الشعرية) باشتماله الاكتناز، والتكثيف. ومطاوعة التفجير الدلالي والإيحائي وقوة الأثر. والأهم من هذا وذاك هو الكيفية التي ينبغي على أساسها تعويم (الدال) على نحو يبرز خصوصية فن (الشعر) في المقام الأول.

والشيء المثير حقا هو أن منظومة النقد الحديث كانت قد بدأت تتبلور على معايير فنية تنتصر لبنية النص بدءا من (التعبيرية) وحتى (التفكيكية). وقد أجمعت كل هذه النظريات على تولدها كنتاج طبيعي للحقل المعرفي للنقد الأدبي. محتفية بما ارتقى إليه النص. وما وصل إليه من درجة عالية من الصلادة. وقد اتسق ذلك مع حلقة الإبداع الشعري في العربية. وعلى أيدي (صلاح عبد الصبور)، و(أمل دنقل)، و(أحمد عبد المعطي حجازي) استطعنا أن نرصد العديد من الظواهر التي أصّلت لها البلاغة الجديدة بدراسة النص كوحدة واحدة وبنية متكاملة تحاول أن ترتقي بمحوري التأليف والاستبدال إلى درجة الصفر، التي عندها يصعب تغيير الجملة أو استبدال لفظ دون أن تتغير الدلالة إلى مثار مغاير للأثر، ثم تطور ذلك الأسر للدال على مدلول بعينه – في مرحلة

ما بعد البنيوية – بفتح النص، وتعويم الدال، وابتغاء الاكتناز والتكثيف، وارتفاع درجات انحراف اللغة ومعها بالتبعية درجة الشعرية"[٤٢]؛ شأن ما وقع عند (محمد عفيفي مطر) الذي يمثل نصه الانحراف الأكبر في الإبداع الشعري المعاصر، وحاول (النص) بعد ذلك أن يحفل بهذه الشعرية وكأنها الكشف الذي يبحث عنه منذ أمد بعيد، فتكالب عليها الشعراء حتى شكلت عناصرها كتابات الفترة من السبعينيات إلى أن تجاوزت التسعينيات؛ ذلك في الوقت الذي كانت فيه (قصيدة النثر) تتحسس لها موقعا لم يكن لتحرزه لولا تمثلت درجة الشعرية هذه، على اعتبارها كنه الشعر الأول.

وبينما يجتهد النقاد في محاولة تأصيل آلية جديدة للقراءة، بعدما أصيبت آلية القراءة المألوفة بالعطب أمام منحى إبداعي جديد؛ حاول بعض المبدعين اختيار الطريق الأسهل للوصول إلى المتلقي؛ فكانت الردة الشعرية التي أودت بالنص إلى الهاوية، فانخدع بعضهم باشتعال قصيدة النثر على قدر غير يسير من المفارقة. وأصبحت السردية التي هي سمة الفن القصصي في المقام الأول خاصة فنية رئيسة في كتابات هؤلاء، على الرغم من أن التفوق الذي أحرزه هذا الفن القصصي منوط بتحقيق درجة أعلى من الشعرية في المقام الأول.

لقد استطاعت (عبر النوعية) أن تنتصر للرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر على حساب ما أحرزته هذه الأنواع من تفوق يرد بالدرجة الأولى إلى تمثلها درجة أعلى من الشعرية التي هي الخاصة الرئيسة والنوعية لفن الشعر، ولما سيطرت هذه الكتابات على روح العصر لم يدرك المبتدئون أن ذلك الرونق الإبداعي مردود إلى هذه الشعرية لا الخصائص الفنية المميزة لتلك الأنواع الأدبية منفردة، فكان ذلك الخداع وتمثلوا في هذه الكتابات من دون الشعر نماذج عليا، فهيمنت عليهم آليتها، ورأوا في ذلك مسلكا جديدا حاولوا الخوض فيه؛ علهم يستجلبون من أعرضوا عن الشعر، بعدما أوغل في الغموض.

إنها محاولة كسر الملل الذي تفشى في كتابات بعض شعراء الجيل السابق كنتيجة طبيعية لتمثل إطار ثابت للكتابة يبقى عليه الشاعر مهما تغايرت تجاربه، فترى الديوان مجموعة من الحالات المتغايرة لأثر واحد، أو قد يلجأ الشاعر أحيانا إلى الآلية الذهنية وحدها فيتهشم في كتاباته جلوة الأثر . إلا أنه تبقى هذه حالات فردية تحكمها درجة الموهبة، لا تقلل أبدا مما وصل إليه سياق العصر في بغيته نحو تحقيق درجة أعلى من الشعرية كخصوصية جوهرية وغاية لفن الشعر، تمثلتها بالتبعية أنواع أدبية أخرى، بل كانت تلك المعايير الفنية الجديدة التي تجاوزت الزمان والمكان، حتى صار كتاب (النفري) (مواقف ومخاطبات) وردا مغدقا ورافدا أصيلا كثيرا ما نهل منه الشعراء المعاصرون، بعدما انتصرت له هذه المعايير بدرجة فاقت جل الإبداعات المعاصرة.

وعلى الجملة فإنه مازالت الهوة واقعة بين النص المأمول والنص الكائن، ليس قصورا من الشعراء؛ بل لأنه ينبغي دائما وأبدا أن يبقى لدينا أمل في واقع أجمل على الرغم مما عليه الآني من جمال، والفن لن يبلغ أبدا معيارية مُثلى إلا إذا توقفت الحياة، وتبقى (التفكيكية) كمنهج قرائي ونظرية فلسفية لا تبلغ مشروعيتها إلا على بساط النص الشعري بحل مشكلة الإحالة، وتحقيق مقولة الإرجاء والاختلاف؛ والتي لا تتحقق إلا في ذلك النص الشعري وحسب، لقيامه في الأساس على لغة منحرفة، واعتماده على تحقيق الفضاء النصي من خلال التقاطعات المادية الدلالية للدوال العلامية مع الدوال الفارغة، ثم اتكاء ذلك على الدلالة المصاحبة كما تقع في وجدان

المتلقي، تقديرا للدلالة في المقام الأول . ولا شك أن هذه أمور لا تتسق بطبيعة الحال مع لغة عادية تجل المعنى وتشمل سياقات الخطاب العلمي في العلوم، والدراسات الإنسانية، ولغة القانون، والخطاب الديني، وإن أراد (دريدا) سحب نظريته على هذه الخطابات فكان عليه أن يقدّم مسوغات شرعية جديدة غير تلك التي انبنت عليها هذه النظرية في سياق الخطاب الشعري. حتى كان الشك أقرب منه إلى اليقين في مصداقية تطبيقها على اللغة الفنية المنحرفة التي هي عصب فن الشعر.

من هنا كانت شرعية تحقيق الهوية للذات القارئة على النحو الذي استقرت عليه من جرّاء الدلالة المصاحبة للفرد أو للجماعة أو لأمة بعينها. وقد تحقق ذلك على نحو ما في الخطاب الشعري بأشكال مختلفة منه ولتجارب متنوعة، واستقر الأمر على استجلاء رؤية العالم، والتي اتسقت في جميع الأحوال مع استقراء الذات وتجليات الهوية. وتردي الواقع روحيا، والبحث عن كل ما هو إنساني جميل ينتصر للمعنوي على حساب المادي، لا من خلال رؤى رومانسية تقليدية، ولكن من خلال قوى مأمولة تشكل واقعا فعليا يتكئ في منحاه الفني على (التعبيرية) واعتماد درجة أعلى من الشعرية عند (فؤاد مغنم)، وعلى الدال الإشاري، والمفارقة عند (أحمد سامي)، وعلى المفارقة أيضا والرؤية الساخرة عند (صلاح عبد العزيز)، ومع النموذجين الأخيرين انخفضت إلى حد ما درجة الشعرية لصالح التشكيل الذهني للواقع الفعلي.

وفي كل الأحوال استطاع المنحى التفكيكي أن يجلي تلك الرؤية للواقع من خلال تحقيق الهوية للنص المطروح والقارئ على حد سواء، لتبقى المسيرة الإبداعية على نحو ينشد دائما وأبدا في حراكه الناهض محاولة تشكيل واقع جديد ورؤية إبداعية متجاوزة.

الهوامش :

(١) انظر: مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، د.ت، ص ٥٣٥ – ٥٣٦

(٢) "مدخل إلى السيميوطيقا" ، فريال جبوري غزول، دار إلياس، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٤– ١٥.

(٣) "النقد والحداثة" ، عبد السلام المسدي، دار أمية تونس ١٩٨٩، ص ١٧. كما سبق اعتبار (تمام حسان) العلاقة بين الدوال والمدلولات هي المدخل الحقيقي لبحث مشكلة المعنى – انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ٢٤ .

(٤) "قراءة النص" ، حسن حنفي، مجلة ألف، ع٨ سنة ١٩٨٨، ص ٩ .

(٥) "مدخل إلى السيميوطيقا"، سيزا قاسم، ص ١٩ – ٢٠ .

(٦) "السابق" ، ص ٢٤٣.

(٧) "البنيوية وما بعدها" ، جون ستروك، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة ع ٢٠٦ يناير ١٩٩٦ ص ٢٢٨.

(٨) "الخطيئة والتكفير"، عبد الله الغذامي، نادي جدة الثقافي ١٩٨٥، ص٥٤ – ٥٥.

(٩) "السابق "، ص ٥١.

(١٠) "السابق" ، ص ٥٤– ٥٥.

(١١) تعرف (كريستيفا) النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة". انظر: آفاق التناصية، محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص٣٧. ويعلق (بارت) على هذا التعريف باستيفائه مفاهيم نظرية تشمل: ممارسات دلالية، إبداعية، تعني، خلق النص تخلق النص، التناص . انظر: السابق.

(١٢) انظر – على سبيل المثال -: في معرفة النص، حكمت الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٧.

(١٣) انظر : المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة ع ٢٣٢، ص ٢٩٢

(١٤) عبد العزيز حمودة، السابق، ص ٣٢٩.

(١٥) انظر: الشاعر العربي المعاصر. صالح جواد الطعمة. مجلة فصول م٤ ع٤ ١٩٨٤، ص ١٣.

(١٦) الدوال الفارغة : مصطلح أتى به (بارت) ليفصل بينها والدوال العلامية المحملة المشيرة لتقاطع مادي مع النص. والواقع أنه ليس هناك دال فارغ أبدا في إطار اللغة . انظر : أساطير. ترجمة سيد عبد الخالق. آفاق الترجمة، ع٥ ١٩٩٥. ص ٧٨.

(١٧) تأكيدا لمقولة (تلّيمة) في شأن النص المغلق – ما قبل التفكيكية – "كل (دلالة) لا تقود إليها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من تشكيل الشاعر". انظر : مداخل إلى علم الجمال. دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص ١١٦. وهذا ما يتسق أيضا مع حال تعويم الدال غير أن القرينة هنا قد يظن أنها اختفت في الوقت الذي قد تكون فيه محلقة في فضاء النص. ومنوط باصطيادها القارئ النموذج (الناقد). مع مشروعية طلبه إذا اتسق مع الأثر.

(١٨) انظر النص كاملا. أشجار الخوف وقصائد أخرى. مطبوعات إقليم شرق الدلتا الثقافي. فرع الشرقية ١٩٩٩.

(١٩) الديوان، ص ٩– ١٠.

(٢٠) انظر : الإبحار في الذاكرة، دار الشروق ١٩٨١ ط٢، ص٤٣– ٤٨.

(٢١) انظر : الديوان، ص١٤– ١٥.

(٢٢) الضحى (٥).

(٢٣) الديوان، ص ١٤.

(٢٤) انظر : التناصية. بيير مارك دوبيازي، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات ج١ م٦ سبتمبر ١٩٩٦. ص ٣٠٨.

(٢٥) الديوان ص ١٦ –١٧.

(٢٦) أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت؛ دار الشئون الثقافية، العراق ١٩٨٦، ص ٢١.

(٢٧) الديوان ص ٢٧.

(٢٨) عن ابن عباس رضي الله عنهما أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : "البسوا من ثيابكم البياض، فإنها من خير ثيابكم، وكفنوا فيها موتاكم"، رواه أبو داود والترمذي وقال حديث حسن صحيح. انظر : رياض الصالحين. النووي الدمشقي، المكتبة التوفيقيية ١٩٨٢. ص ٢٥٥.

(٢٩) الديوان، ص ٣٢– ٣٣.

(٣٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات، ع٩٩ ديسمبر ١٩٩٩.

(٣١) انظر : ديانة مصر القديمة، أدولف إرمان، ترجمة : عبد المنعم أبو بكر ومحمد شكري، مكتبة الأسرة ١٩٩٧، ص ٤١– ٤٢. وانظر : الديانة المصرية القديمة. ياروسلاف شرني، ترجمة : أحمد قدري، وزارة الثقافة سلسلة الألف كتاب ع٦، ص ٢٣٦. وانظر : معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بروزونير وآخرون، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ ط٢، ص ٢٧٥.

(٣٢) الديوان، ص ٧– ٨.

(٣٣) الديوان، ص ١٦.

(٣٤) انظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف ١٩٨٤ ط٣، ٣٩– ٤٠.

(٣٥) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان ١٩٧٤، ص ٤٨١.

(٣٦) انظر : قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع٢١ ديسمبر ١٩٩٦، ص ١٩.

(٣٧) "نثر ونظم"، مجلة فصول م٤ ع٢ ١٩٨٤، ص ٢٧٣– ٢٧٦.

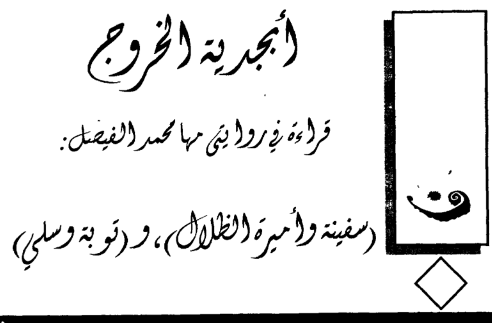
(٣٨) "قصيدة النثر"، حاتم الصكر، مجلة فصول م١٥ ع٣ ١٩٩٦، ٧٨.

(٣٩) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الجوائز، ع٧ سبتمبر ١٩٩٩.

(٤٠) الديوان، ص١١– ١٢.

(٤١) الديوان، ص ١٩.

(٤٢) مصطلح (الشعرية) يعني المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر، انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل. عالم المعرفة، ع١٦٤ سنة ١٩٩٢، ص ٦.



سوسن ناجي

(١)

"التخييل"

تقدم روايتا "سفينة وأميرة الظلال"(١)، و"توبة وسلي"(٢)، للكاتبة الواعدة مها محمد الفيصل، نمطا من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا الأدبية المعاصرة، حيث تبدو — بما تنطوى عليه من إشارات أدبية — خروجا صريحا على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها؛ ربما لانتهاجها منهج القص العجائبى (الفانتستيك) Fantastique(٣) في الكتابة، وتحررها من صرامة البناء التقليدي إلى بناء يعتمد على «التوالد السردي المفتوح ،الذي يوشك أن يكون لانهائيا في تشكلاته القصصية»(٤)، الأمر الذي يجعل بنية الحكي تقوم على التوالد والاستطراد، وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصى مع ألف ليلة وليلة، ذلك لأن ثراء النص «وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية، بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه»(٥).

إن انتفاء مركزية المكان وانكسار الزمن إلي وحدات سردية — أضف إلى ذلك الرؤية الذاتية للسارد— أنتج خطابا استهدف القبض على القارئ: بإيقاعه في شباك الظاهرة الفانتستيكية، أو شباك شهرزاد "ألف ليلة وليلة"، حيث الخطاب المتحول، أو المفارق للواقع الذي يسمح للسارد أن «ينطلق في رحلة جديدة تروم الكشف عن هذا التحول، ومحاولة إيجاد تبرير لما يحكي؟! »(٦).

وهنا تبدو الرحلة مفصلا كشفيا مهما ضمن منظومة الحكي، بكل ما تنطوي عليه الرحلة من دلالات تنفتح على خزانة اللاوعي، وما ينطوى عليه الباطن من إرادة الخروج على المألوف، والخلاص والتحرر من قيود لاواعية، وإذا كانت الحركة في المكان (الرحلة) تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس البشرية» فإن التضاد في الحركة — في المكان — من شأنه أن «يضفي على المكان أبعادا جمالية»(٧)؛ الأمر الذي جعل للرحلة — في النص — قيمة تتجاوز ماهيتها الواقعية..

غير أن المكان الذي اختارته الكاتبة: (قصر ماء، مدينة العلم، دخان، بحر السعير، طرف السماء الشرقي،...) ظل مكانا متخيلا بل كان بمثابة «بناء لغوي، فضاء تصنعه اللغة، وتقيمه الكلمات انصياعا لأغراض التخيل وحاجاته»(٨)؛ لذا كان للغة هنا طابع مختلف؛ إذ اختفت خلفها الروائية لتدع «الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين، ثم ... تدع الحركة تنمو، والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر، أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل»(٩)

تقول الكاتبة مها الفيصل: «الرواية تبدأ بكلمة أو عبارة لا أظن في الواقع أن مشروع الرواية ينتهي كي يبدأ، ولكنني دائما أنسج قصصا، وما يظهرها هي عبارة أو كلمة أضعها ثم أتتبع نظم الكلمات حتى تتبدي الأفكار..»[١٠].

وانفعال الكاتبة – هكذا – بالكلمات يعد فاعلية تؤكد بطريقة أو بأخرى دور اللغة في انتاجها للنص وصياغتها للمجموعة ودلالته ، وقدرتها من ثم على تقريب هذه الدلالات، وصنع جماليات النص الروائي. فهي من خلال نظامها وأنساقها الخاصة، تكون قادرة على أن تقيم هذا العالم حيا نابضا،قادرا على أداء رسالته القيمية والفنية والجمالية»[١١] «واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصا وتجارب»[١٢]. وكأن اللغة – عبر حلبة هذه النصوص – هي صاحبة التخييل، وهي صانعة الحكاية، حيث تكون هي المحرض الأول لنقل الحدث «من البنية الدرامية التي تميزت بإنتاج خطاب الواقع إلى بنية التحول التى ستنتج خطاب الفانتستيك. وهنا تكمن المفارقة التي تولد البعد الفانتستيكي»[١٣].

وهذا البعد من شأنه أن «يحيل إلى عالم النفس المشوش بالغموض في المجهول. إنه يتدفق من الأعماق الإنسانية، ليتوغل في الواقع، ويخلخل نظامه، ثم يعيد إنتاجه وفق إدراك الذات التي تعبر عن أزمتها تجاه عالم غامض »[١٤]. وهنا يبدو النص وقد وقع في شرك «البحث عن أب. وهو سعي يطرح مسائل: أولها: أن العمل يحدده العالم الخارجي، وثانيها: أن هناك تعاقبا للأعمال فيما بينها، وثالثها: أن للعمل حصه من مؤلفه، فالمؤلف هو الأب »[١٥].

والأب مجازيا هنا هو الكاتبة مها الفيصل، والعالم الخارجي هو المملكة العربية السعودية، والنسق الذى اختارته لروايتيها هنا هو النسق العجائبي، وهو إطار يبدو وكأنه يتناسب وأزمة الذات الأنثوية المبدعة في مناخ عربي تقليدي. وهي أزمة تطرح أزمة الذات أمام واقع غامض ومتناقض. وإذا كان الفانتستيك هو بؤرة ذوبان «المعارف ذات الأبعاد المختلفة والمتعارضة، بل الأشد تناقضا، فهو لا ينفصل عن بعض الحالات من المعارف، التقنيات والتنظيمات الاجتماعية، والذهنيات داخل بلدان معينة، في أزمة معينة»[١٦].

ذلك لأن «السارد الفانتستيكي يجسد رؤية ذاتية وخاصة للعالم وهذا ما يظهر في خطابه الذي تنصهر داخله خطابات أخرى، تكسر نوايا الكاتب. ومن هذا المنظور فكل لحظة من المحكى تكون مُدركة بوضوح على صعيدين: الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقه منكسرة داخل المحكى، ومن خلال السارد نفسه. وكل ما هو مسرود يدخل سويا داخل منظور الكاتب»[١٧].

فمشاهد الصراع على سبيل المثال في روايتي "سفينه وأميرة الظلال"، و" توبة وسلي" تتوج عادة بحكمة تكون من ألفاظ الكاتبة، الأمر الذي يجسد النوايا المنكسرة داخل النص، تقول على على لسان «رجل أشعث رث الثياب ينطلق هنا وهناك بعينين يملأهما الخوف ويغشاهما الفزع:

«دعوني ... دعوني ألحق أنفاسي...أنفاس أمسي والسنين ...

دعوني ألحق أنفاسي الذاهبة حتى ترجع إليّ فأملأها بما يرضي الله»[١٨].

وهي لهجة صوفية نجدها تتدفق في نسيج الحكي عقب كل قصة ، لتكون المغزى من قصد الحركة في المكان، وثمرة للحكي، والضامن لنموه، تقول على لسان "سارة" – إحدى بطلات القصص الناتج عن الحكي المتوالد:

«أتعرف يا سهل أننا لا نحسن النظر إلا بالقلب. فالموجود ما كان بالقلب، وما دونه عدم وإن اكتمل بهاؤه، فلا بهجة دون رضا، ولا يقين دون حقيقة تشرق في الفؤاد ... أما تعرف أن المرء بين شيئين: إما أن يقتل فريسته أو يفقدها، فإن قتلها ما أتعسه، وإن فقدها ما أضيعه. لا يقتنص المرء إلا ما يخيل إليه أنه دونه، فلا تقتنص من عمرك الغرور، ولا تتبع إلا ما ترتضيه مروءتك. يا

سهل اترك أوهام نفسك إلى أنوار قلبك ... إن أردت أن تبني لك قصرا. فاعرف أن البناء الحقيقي لا يكون إلا بعمار القلب. المرء الذي يعرف نفسه لا يبحث عن قصور الماء»[١٩].

وهكذا تنبجس الحِكم بين ثنايا السرد المتوالد. وهي وإن كانت فلسفة نابعة من سارة أو أميرة الظلال أو حتى من فارس بني رخوان – في "توبة وسلي" – فإنها تظل من نسيج كلام المؤلفة التي تُعقب على كل رواية بحكمة دينية أو عبارة صوفية. تقول في ختام "سفينة وأميرة الظلال":

«أيقنت أن القلب إن صدق هو أوسع مدائن العلم وأن حياته لا تكون إلا بتواتر الرحمات»[٢٠].

كما تختتم "توبة وسلي" بعدد من الحكم التي تعكس رؤية الكاتبة للعالم. في صورة تساؤل:

«من المسكين ؟ ألا ما أحقر من كانت قبضة يده دون عاله الذي خلق لأجله»

ثم يتكرر كلام توبة عن حكمة الفناء:

« ... فما هي إلا أيام تمضي ، وأحلام تفنى ، وأجساد تبلى»[٢١].

وهي أقوال تبدو وكأنها من نسيج كلام سارة نفسه. وتوبة في "توبة وسلي" يقول للسارد فارس بني رخوان في صورة نصح مباشر: «ليصم قلبك عن غير الله. وعقلك عن تدبر المعاصي. ثم الغفلة عنها. يا فارس ليس لك إلا أن تتجرع صدقا. فيكون الود لك خلاصا والعمل لك فلاحا، والحياة لك منجاة. الصوم جُنة ... للصادق. كما الصلاة صلة للخاشع...»[٢٢].

كما توقع الكاتبة على الروايتين بكلمات ترجو غاية البعد عن الغفلة وتختتمهما قائلة:

"كتبتها الراجية رحمة ربها: مها. أذهب الله عنها الغفلة والأسى".

وإذا كانت الرواية هنا تسعى إلى عتق الإنسان من الغفلة وعبوديته للأشياء، فهي لا تنفصل إجمالا عن رؤية الكاتبة للعالم في حقيقة الأمر والتي تفصح عنها مجاهرة في جريدة المدينة، تقول:

«أكره عبودية الإنسان بأي شكل كانت. وإذلاله حتى وإن كانت عبودية ذاتية وخاصة وخفية ... الرواية عندي تعني بالإنسان وانعتاقه الروحي»[٢٣].

وهكذا تتواتر الحِكم التي هي من نسيج المؤلفة وأقوالها ورؤاها نفسها؛ الأمر الذي يمكننا القول إن «كل ملفوظ يحمل في ذاته آثار تلفظه. وفعل إنتاجه الدقيق والفردي»[٢٤].

والكاتبة تبدو هنا باختيارها إطار الفانتستيك قد «تحررت إلى حد غير قليل من وطأة الإكراهات الإيديولوجية العاملة تحت إمرة الوعي. والمرتبطة بطبيعة المرحلة التاريخية التي تعيشها. وذلك حين تحاول أن تبلغ العتبة المحرمة للاشعور والذي يعقد بين المرض والفن ذلك الحوار المعجز»[٢٥].

فالبحر المستعر الذي وجد "سهل" نفسه فيه فجأة على سبيل المثال في سفينة وأميرة الظلال، كان من جراء الحصاتين اللتين أخذت بهما سارة لتدق إحداهما في الأخرى «فانساب هذا الشرر فصار مثل ينبوع لهب أزرق. وزاد هذا الينبوع الملتهب حتى امتد نهرا من نار. ثم بحرا ملأ الأفق سعيرا»[٢٦]؛ الأمر الذي أوقع "سهلاً" في حيرة، فطفق يسأل السلحفاة (حسونة):

«يا حسونة إن صاحبك لا يحسن السباحة في الجحيم. أو الغوص في بحور العجائب. فما العمل الآن؟» فأجابته حسونة: «لعله لا يكون بحرا ... لعله وهم؟ استفت قلبك يا سهل، فقد ضاقت بك السبل وانحسر عنك المأمن. فلم يبق لك إلا تجنب الخوف للنجاة منه»[٢٧] لكنْ سهل يضيق بتفسيرها فيجيبها: «هذا ليس بوهم» فتسأله حسونة مستنكرة «يا سهل هل يعقل أن تخلق طفلة صغيرة بحرا مستعرا يخيفك» فردّ سهل «وهل هذا يعقل أن أحادث سلحفاة مثلك»[٢٨].

وهكذا يجري الحوار بين الوهم والحقيقة. بوصفه تناقضا يعكس إشكالية التناقض القائم في الواقع، ويعادله فنيا. وعلى هذا المنوال نفسه يجري الحوار اللغز بين سهل والثعبان "زخرف"، وكذلك بينه وبين الأسد، ثم الغول؛ الأمر الذي يدفع سهل أن يقول لـ"سفينة صديقه: «يا سفينة لقد ألفت نفسي العجائب: أميرة تطلب المستحيل. وأسد صار مطية لقرد. وغول طروب»[٢٩].

وهكذا يبدو النسيج التخيلي في نصي "سفينة وأميرة الظلال". و"توبة وسلي" هو النسق الفني الذي اختارته الكاتبة لكلا روايتيها، الأمر الذي يجعل الرواية الثانية تناصا للأولى. ولما كانت هيكلة بناء كل منهما قائمة على توالد السرد العجائبي، لذا كان كلاهما تناصا لألف ليلة وليلة. غير أن التخييل في هذه النصوص يختلف عن التخييل في أجناس أخرى مثل: قصص الجن والخرافة والأساطير وذلك لما تتميز به الأولى من «اختراق للسر الخفي في إطار الحياه الواقعية»[٣٠] وما تطرحه من جسور معرفية «في صورة فعل محكي، يستعير من الدائرة لا نهائيتها. ومن المرآة قدرتها على أن يرى فيها الإنسان ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص»[٣١].

ويبقى أن جمالية هذه النوعية من النصوص تبدو في محاولتها أن تحقق لنفسها ما حققته "ألف ليلة وليلة" من حيث «قدرتها المتجددة دوما على مخاطبة القارئ الذي تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته. ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه والتسلية وتجددها المستمر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التي تتعمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية. قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير»[٣٢].

(٢)
"اللغة"

للمكان في روايتي مها الفيصل دور طليعي في تشكيل الخطاب الروائي، حيث تلعب تجربة الخروج فيهما الدور الأكبر من تشييد الفضاء اللغوي. وتكون الكلمات على مدار الروايتين مجرد انصياع لأغراض التخييل، وحاجات الحكي المتوالد جراء رصد الحركة في المكان/ الرحلة. فالفضاء السردي يبدو، إجمالا، مشغولا بالبحث عن إجابة سؤال يطرحه السارد المرتحل؟ على حين يبدو هذا السارد بلا هوية ولا أصول. بل متورطا بعملية الحكي، وهنا تغدو اللغة بمثابة «إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المعاني والدلالات. والفاعلية المستمرة. كما يغدو النص بناء بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة. بل ينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات.. كما يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناصي»[٣٣].

وفتنة الكاتبة باللغة تبدو من خلال إنخراط الذات الكاتبة في بؤرة عملية الكتابة. بوصفه لونا من ألوان الاتحاد ذى الطبيعة الإشراقية. بين الطرفين. الأمر الذي يجعل حضور الذات الكتابة «حضورا هشا، متحول الصورة، وذلك حين تتبادل المواقع مع اللغة فيتنصب أحدهما موقع الآخر، وينسحب هذا اللبس على النص انسحابا توليديا. فيغطيه بأكمله، مما يكسبه حكم الرسالة المسروقة [بلغة لاكان]..»[٣٤]. وفتنة الكاتبة بالكلمات تبدو من حديثها في جريدة المدينة. تقول:

«الكلمات تدهشني رمزيتها وأنغامها. لو أن اللغة رموز صوتية متسقة، فإن الكتابة وهي الأقل تجريدا جذبتني لجمعها بين رمزية الحرف الذي يرى فيكتب. ورمزية الأصوات التي تسمع فتعرف، ناهيك عن الأفكار التي تتفاعل مع الكتابة لتظهر... فالرواية تبدأ بكلمة، أو عبارة .. أضعها ثم أتتبع نظم الكلمات حتى تتبدي الأفكار»[٣٥].

وكأن الذات الكاتبة — هنا — محكومة باللغة لا متحكمة فيها. فهي ما إن «تعمد إلى ركوب اللغة، متوهمة إمكان تذليلها، وتوظيفها لتأدية مقاصدها. حتى تقع في إسارها، وتغدو محكومة بها لا متحكمة فيها»[٣٦]. والنص في هذه الحالة يصبح بمثابة "الأثر" الذي يعرض «مشهد اللغة وهي تشتغل بمحض منطقها الداخلي، وتتحرك وفق قوانينها الذاتية. وكأننا بحضرة ما يُعَبر عنه بتجربة اللغة: تجربة تقوم على اللعب بالدوال. وتحريرها من كل غاية»[٣٧] فأميرة الظلال — في سفينة وأميرة الظلال — تغرق "سهل" في بحر الكلمات:

«أريد قصر ماء... طوقا من رمال، ومدادا من دخان، ورسائل من هواء»[٣٨]، ومن أجل هذه الكلمات يتخلى سهل عن رحلته الصوفية (عن معرفة/ مدينة العلم)، يبحر في رحلته — فقط— لفك رموز هذه الكلمات. وقد حركه الفضول إلى معرفة ماهيتها وروعة الخوف من اللبس فيها. تقول له أميرة الظلال، حين انتهت الرحلة: «أنت لم تسمع ما قلته. بل أنصت إلى خوفك. وروعك ما سمعت، ثم تعجلت»[٣٩].

إن قصد الجمالية — في الروايتين هنا رهان أساسي — في البناء القصصي — لأن الكتابة تنتقل «من الوظيفة التي جُعلت لها، وهي الإفصاح عن المقاصد المرغوب في تبليغها، وتأدية المعنى، إلى طريقة أخرى في التعامل مع اللغة، تقوم على تكوين نسيج من الكلمات، أو سلاسل داله لا يتحقق فيها المعنى بمفهومه الممتلئ، بقدر ما ينساب في ثنياتها منتجا ما يسميه بارت "إيروس اللغة Eros de La langue"»[٤٠]. لذا فإن منطق السرد المعلن ينطوي على بحر من الحكايات، التي من شأنها أن تفضي إلى بر من الحكم والمواعظ، ذلك أن كل قصة تفضي إلى حكمه ما، وتمثل لذلك بشطر من «قصة أم الرمال» — في رواية "سفينة وأميرة الظلال" وهي تُروى على لسان غول، يقول:

«منذ زمن بعيد سرق أبي من أم الرمال ... هذا الخاتم الغريب. هي وحدها التي كان لها أن تعرف الأسرار التي يضمها قلب الصحراء [يحاوره سهل يقول: قلت] — لعل الخاتم قد أعيدَ إلى صاحبته! ومن هي "أم الرمال" هذه وهل يمكنني الذهاب إلى حيث هي كي أسألها عن أمر الخاتم؟ قال الغول: هي تسكن خلف جبل اللوز الذي يمتد من تحته واحة عظيمة، تملأها أشجار النخيل والينابيع الحلوة»[٤١].

هذا شطر من حلم "سهل" نراه يختلط بواقعه في السرد ودون فرق، يقول سهل:

«بعدما انتهيت من سرد حلمي الطويل وجدت "سفينة" صامتا فقلت له: مابك يا أخي؟ أجاب: هو خاتم أمي!. قلت: لعله هو، فلنذهب إلى حيث "أم الرمال" ونسألها عن أمر هذا الخاتم فلربما أعادته إليك كي تظهر الكنوز المدفونة في التراب. قال سفينة: لن أسألها عن شيء لم يقسم لي. الكنوز ما تحفظه صدور الورى لا ما تخفيه قبور الثرى.. سكتُ فقد عرفت عزمه على الزهد في خاتم أمه ... خرجت وسفينة وحسونة، فسرنا إلى حيث "أم الرمال" لنجدها كما ظننا تجلس في واحة عظيمة يظهر بجانبها جبل اللوز وتعلوها أشجار نخيل شامخة، وقد تدلى منها البلح كأنه الذهب لشدة أصفراره، نادت علينا:

- تفضلوا ضيوفا مكرمين.

عندما اقتربنا منها قالت:

- و هل أتيتم لتروا عين الطاوس؟

قبل أن يجيب أحدنا قلت:

- نعم..

... قلت: سيدتي أردت أن أعرف لم سميت هذه العين، بعين الطاوس؟

نظرت إلي وضحكت ثم أجابت:

لأن لون مائها أزرق فاقع يشبه لون الطاووس وتحيط به أعشاب خضراء تشبه ريشة الطاوس ... ذللك الطاوس الذي رُسم بفرشاة الجن . ولُون ريشه بآلاف الألوان . وإن بكى فدموعه تطفئ نار الجحيم...

ثم سألت "أم الرمال": ما الذي تفعلين؟

فقد أخذت تُخرج خيطا رفيعا من صندوق . ثم بدأت تربط ذللك الخيط بين عصوين من فضة قد ثبتتا في الأرض أما مها ... وجدت أنها بعد ما سحبت الخيط وشدته بين العصوين . أخذت حفنة من التراب وهمست في التراب:

– هذه هي الأماني...
ثم وضعت التراب على جزء من ذلك الخيط ، فنزل التراب إلى الأرض في كومة صغيرة والحبل مشدود من فوقه، ثم أخذت حفنة أخرى وهمست:
– هذه هي الأحلام..
فسقط التراب في كومة أخرى تحت الخيط ، ثم أخذت حفنة ثالثة وقالت :
– وهذا هو المال ، بعدها ... أخذت تعد كلا من العافية ، والأولاد ، والزينة ، والشباب...
وأنا أنظر إليها دون أن تراني أو كذلك ظننت
بعد ما عرفت قالت:
– أما لو عرفت البشر ما أهون هذه الآمال وما أسرع فناءها ! فما هي إلا قيد من وهم...
سألتني: أتعرف ما هذا القيد الذي تقع عليه كل تلك الأشياء ؟ ...
قالت:
ـ هذا الخيط هو عمر الإنسان ... طوق من الرمال إن أراد، أو عقد من الجوهر الباقي إن أراد. الخيط لا يتبدل ولكن العبرة فيما يحمله، أو مالا يحمله ياسهل...تعال خذ ما سوف يفنى أيضا، خذ حامل الأوهام هذا، خذ خيط العمر، تعال...ثم أضافت مبتسمة:
– ترى هل بقي من أثر في طوق عمرك ؟
قمت لآخذ الطوق، فرفعت "أم الرمال" يدها وقالت:
– مهلا ! قبل أن أعطيك إياه، قل لي ما الشيء الذي لم أذكره وينقص طوقي هذا حتى يكتمل؟ هذا الطوق الذي أتيت من أجله. فكرت فيما ذكرت من عمر الإنسان وما يحمل هذا العمر من أمان وأيام ...

فما الذي يظهر هذا كله؟! أما يكون الزمن، تلك الثواني والسنون التي بمرورها تنكشف لنا حقيقة الأشياء، فالشباب يصبح شيبة، والقوة ضعفا، والجهل علما أو بالعكس، فهو الذي يبدل الأحوال.

أجبتها:
– هو الزمن يا"أم الرمال".
قالت:
– نعم، هو الزمن الذي ينقضي به العمر، ويظهر نقص كل شيء؛ فتفنى أمور ظننت أنها لا تفنى ...أمد الأشياء دلالة قيمتها.

فبين اللحظة وسرمد يحيا الإنسان ... خذ الآن طوق الرمال هذا إلى أميرتك ... ولكن قبل أن تذهب قل لي ، كيف اهتديت إلي وعرفت مكاني؟
أجبتها:
– سأفعل سيدتي.
وبدأت قصتي بعد ما أحكمت جلستي بجوارها... »[42].

غير أن المنطق المضمر للسرد–هنا– يتفاعل من أجل كينونة النص/ اللغة. بما ينطوي عليه النص من قدرة توليدية على إنجاب الحكايات، والتي لا تضيف، دائما، عمقا لمفهوم الرواية سوى مناقضة الواقع السائد، والخروج على المألوف من العلاقات الإنسانية. وهنا نجد أننا «بإزاء هدفين أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين، تستهدف أولاهما الإمعان في التشفير، حتى يحول التشفير نفسه دون كشف غايتها السرية، وتستهدف الثانية اجتذاب المتلقي إليها، حتى ينصرف عن الأولى، ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهري، حيث لا تتحقق هذه الرسالة إلا بإخفاء غايتها في طوايا بنيتها»[43].

وإذا كانت الحكاية هي المعنية من السرد هنا فهي في ضوء هذا الطرح تطرح كتنظيم لغوي فعال للحياة والمعرفة التي تنشأ بعد قراءة الحكاية هي قراءة للحياة. من ناحية أخرى فإن الحكاية تهب الراوي والمروي عليه الخلاص وتكون هي الجسر الذي يعبران به إلى حياة أخرى»(٤٤).

«ولا تنجح الحكاية إلا إذا أصبحت مرآة أجاد الراوي صنعها لتعكس ذاته، وليرى فيها المروي عليه نفسه، فتكون جسرا يلتقيان عبره»(٤٥).

«إن العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدم هنا صورة فعل حكي يستعير من الدائرة لا نهائيتها، ومن المرآة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص»(٤٦).

وفي مجموع الحكايات التي تقدمها الروايتان «نجد أن تكرار أبنية منتظمة من القصة والخطاب هو الذي يشير بجلاء، ولو بقدر من المفارقة إلى الحركة الدائرية للزمان».... «كما يدل وقوع العبارة الواحدة ذاتها في مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمني المحتوم للقص»(٤٧).

فالتكرار في الروايتين لايقتصر على الكلمات أو الشخصيات فحسب بل أيضا على بناء الحدث ونمثل لهذا التكرار بتكرار كلمات وعبارات بنصها، فمثلاً في (توبة وسلي) يقول توبة:

«مات أخي... فإذا بقمر يملأ السماء ضياء نظرت إليه وقلت: ... وحق من أنار بكِ ليلى هذا الأظلم، إني لا أبالي بصروف الزمان فما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفني وأجساد تبلى...»(٤٨).

وفي صفحة ٢٠٤ تتكرر العبارة نفسها على لسان " فارس". كذلك يكاد يتطابق اسم "سيدة الظلال" في "توبة وسلي" ويتكرر في "سفينة وأميرة الظلال" مع اسم "أميرة الظلال"، مع اختلاف مفردات الوصف لشخصية كل منهما.

وفي صفحتي ١١٤، ١١٥ يتكرر السرد لأحداث الحلم الذي رآه الإسكندري ويرويه "سفان" تارة، ويراه الإسكندري مكتوبا على كفي فتاة بالصياغة، والمفردات نفسها. «هنا قال الإسكندري:

«إنه توقف عن القراءة، فقد تعجب مما كان مكتوبا في كفها، ومطابقته لمارآه وعلى الرغم من ذلك لم يحس بالريبة، بل كان في حالة كلها افتتان. فرأى أن يكمل، فلعل ذلك يهديه إلى ما قد جهل، هنا حملت راحتاها قصة غريبة» (٤٩) أخرى وهكذا ..

إن مؤدى النص التكراري – هنا– هو «الوصول إلى حالة اللازمان والخلود والوضع المحافظ المثالي، والخروج من إسار البداية والنهاية. وهي حالة قابلة لأن يقرأ العمل ويخبر من جديد في أي وقت وأي مكان»(٥٠).

ومثل هذا القصد يتيح للبناء نوعا من التوالد السردي المفتوح، والذي يجعل عملية القص نفسها «تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصلية في النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسعي الإنسان للمعرفة، وبنزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه»(٥١) عبر تنوع في وحدات السرد والتي تتعمد مفارقة الواقع والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة تتحدى أي «محاولة لتأطير بنيتها السردية في قالب أو جنس أو إطار سردي محدد؛ ذلك لأن ثراء النص، و تعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه»(٥٢).

ومن دواعي هذه الوحدة أو أسبابها — بين وحدات السرد المتباينة القص — ذلك التوازن المستعاد جراء فعل التوالد بين الحكايات حسب تحليل تودوروف، وهو «أول من قام بدراسة ما أطلق عليه [توالد الحكايات] في "ألف ليلة وليلة"، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وكي يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية "التضمين" enchassement، وهو مصطلح يعني حالة خاصة من الترابط "Subordination"، تتمثل الوحدة الأساسية في النحو السردي لـ"الليالي" فيما أطلق عليه مصطلح القضية proposition ويمثل الدور الذي يقوم به

الاسم: القضية التي تتبناها الشخصية. وفي كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد. فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها»(٥٣).

وتتفق الباحثة مع رأى تودوروف لتحليل تلك ظاهرة التوالد السردي «وذلك من جهة نظر النحو التحويلي الذي يتم فيه تعريف التضمين على أنه التكرار الترددي Récursivité »(٥٤)، «والقاعدة الأساسية في النحو الأساس (grammaire de base) تجعل السرد يتكون من جزءين: الجزء الأول يصفه "نوعا من عدم التوازن (déséquilibre). ونصف الجزء الثاني: باستعادة التوازن: (equilibre) وتلك هي القاعدة الأولى في النحو الأساس:

سرد ←———— عدم توازن ←———— استعادة التوازن »(٥٤).

وفي قصة توبة. في رواية "توبة وسلى". نلاحظ أن "عدم التوازن" نتج عن جريمة غير مقصودة فعلها الصبي "توبة" وأخوه "عبد الله"؛ وذلك «حين أصاب أحدهما العين اليمنى. والآخر العين اليسرى لشيخ العشيرة الفائزة فمات»(٥٥) أما بداية قصة توبة [السرد] فقد كانت كالآتي:

«في زمن بعيد كان يسكن أرضا واحدة رجلان. يقال إنهما اقتتلا فقتل كل منهما الآخر ولا يذكر أحد السبب لعراكهما. ومن ذلك العراك المشؤوم. نشأت عداوة ضارية بين عشيرتيهما [عدم توازن] واستمرت العداوة حربا لسنين. هلك كثير من الخلق وفسدت الأرض. حتى أجمع القوم بعد أن سئموا الموت ووقع البلاء، على أن تقوم كل عشيرة باختيار فارس يحمل رايتها في كل سنة. ويكون ذلك في نفس اليوم الذي وقع فيه القتل. فيخرج الناس جميعا إلى مكان قد حدد سمي بروضة القصاص. يتبارى فيها الفارسان كل يحمل راية قومه، فإن قتل أحدهما يعزي القوم عشيرة الفارس القتيل. ثم تقوم الأخرى بواجب الضيافة، وذلك حقنا للدماء وهكذا. **[توازن]**

ولكن حدث أن مرت عشر سنوات قتل فيها فوارس من عشيرة واحدة دون الأخرى التي لم يصب منها واحد.

ثقل ذلك على عشيرتي حتى ضاقت الناس لولا عهود غليظة قد أخذت. ومواثيق قد عقدت، وأتى اليوم الذي فيه قتل الفارس العاشر من قبيلتي...

وإذا بصبيين يطلقان حجرين من نبلتين غدرا. أصاب أحدهما العين اليمنى، والآخر العين اليسري لشيخ العشيرة الفائزة. فمات. **[تكرار الحدث]** فقد كان بين الفوارس العشرة الذين قتلوا عمٌ لهما وخال وثلاثة إخوة آخرهم هذا الذي مات ... فلعلهما حسبا أنهما يحسنان فعلا.

كادت تقوم الحرب في الحال، لولا أن أجمع الناس على أن ينتظروا أبا الصبيين. وقد كان غائبا. حتى يرجع ليتدبروا أمر القصاص والدية. ولم يكن قد أتم أكبرهما بعد العشرة أعوام من عمر الدنيا.

مرت سنون ولم يعد الأب لعله علم بأنه إن عاد قتل ولداه. وشب الولدان فكانا على أحسن ما يوصف به امرؤ من كمال وشجاعة وحسن. حتى إن أهل العشيرة التي قتل شيخها شهدوا لهما بالنجابة والجود .

[سرد] فكما قيل:

وشمائل شهد العدو بفضلها   والفضل ما شهدت به الأعداء

حدث أن أحد الإخوة يقال له عبد الله كان عاشقا لابنة عمه منذ أن كانا صغيرين، كانت فتاة ذات جمال وفصاحة تسمى رباب ، فرأت أمه أن تزوجها إياه. فتقدمت لخطبتها، وما إن وصل خبر الخطبة إلى أهل العشيرة المقتول شيخها حتى غضبوا، وقالوا:

"يحتفلون ولم يجف الدمع بعد على شيخنا وكبيرنا" **[عدم توازن]** وهاجت العداوة وكادت تكون حربا، اجتمع حكما القومين واستقرا بألايقتل الشابان بل يطردان وأن يزوج ابن الشيخ المقتول من رباب»[**توازن]**(٥٥).

غير أن هناك تمهيدا للسرد ورد في بداية الرواية وفي صفحة ١٢٣ يبدو فيها توبة في صورة رجل يدفن قتلي وحين يسأله "فارس" من هؤلاء يجيبه توبة: "هؤلاء قتلاى ..."(٥٦)، ومع عدم تصديق فارس توبة هذا الخبر يتواترالحديث بينهما وتتوارى معه قصة "توبة" والتى أطلعنا عليها في نهايه الرواية في صورةالقاعدة التالية والتي تعكس توالد الصياغة وتكرار الحدث نظرا لتوالد السرد عن طريق تنامي المعلومات؛

تمهيد (ص ١٢٣) ←——— سرد (١٩١) ←——— عدم توازن (ص١٩٢)

←——— توازن ←——— (تكرار الحدث ينتج عنه توالد القص / قصة توبة وسلى) ←——— سرد

←——— عدم توازن ←——— توازن ...

والتخييل يتم — هنا — بإحلال التصوير محل الرسم . وذلك عبر الوسائط اللغوية وتقنياتها المختلفة ، والتي تبدأ من الوصف إلى محاولات الإفادة من «تشكيلات المكان السينمائي والصور الفيلمية لتشكيل المكان الروائي ، مثل التقطيعات المشهدية المختلفة لأمكنة مختلفة تهدف إلى إغناء الرواية بالأمكنة والمشاهد واحتشادها دونما صلة ظاهرة تجمعها ... والتي تتحول القصة بموجبها إلى عالم من الصور في ذهن القا رئ ... (وهنا) تبدو التقطيعات السردية للوهلة الأولى غير مترابطة ، بينما يشكل مجموع هذه اللقطات صورة شاملة تكون بدورها وحدة الرواية »(٥٧).

ونمثل لكيفية تشكيل هذه الصور المكانية بالفقرات التالية:—

«سار الراعي والفتاة حتى وصلا إلى مفازة شاسعة ظهرت كبحر من الرمال، امتد أمامها، وأخذت الشمس تغيب مثل دمعة عظيمة صبغت الصحراء بلون ذهبي عتيق. جعلت الكثبان من حولهما ترتفع ثم تنخفض مظهرة هياكل صخرية عظيمة تبرز تارة ثم تختفي أخرى. كان منظرًا أخاذا، أبصر الراعي تلك الصور الهاربة، فبدت وكأن البيداء تداعبهما. حاول الراعي الوصول إلى تلك الرسوم التي ماجت من حولها الصحراء، وهي ساكنة كالطود فلم يقدر. وما إن سئم من ذلك حتى لمح سيدة الأصوات، وهي تسير بين هذه الأشكال الهائلة في شغل شاغل، اقترب منها فوجد نفسه بين آبار دائرية شاسعة قد نحتت فيها معارج فسيحة كانت السيدة تهبط ثم تصعد فيها.

أشارت سيدة الأصوات إليهما أن يتبعاها وهي تنزل إلى إحدى الآبار، وقد كان البئر أعظم الآبار . وبينما هما هناك إذ بهما يسمعان صوت عواصف مفزعة خارجة من جوف البئر . وقفا ولم يتبعاها، وبقيا عند طرف البئر تحسبا، ثم تنبها إلى أصوات نسائم الربيع الرقيقة تخرج هي الأخرى من جوف البئر ذاته، تلاها صوت هطول أمطار، وأصوات الرعود، ثم صوت أمواج بحيرات تدق برفق على شواطئها ثم صوت انهمار ماء من شلالات جبلية فانسياب جداول لطاف، فأمواج تتكسر بعنف في وجه بحار هائجة، ثم سمعا حفيف الأشجار، وصوت شق النبات للأرض ونماء العشب، وتفتق البذور، وتفتح الأزهار، حتى سير المجرات في أفلاكها سمعاها وتجاذب الكواكب وتحاور الأنجم... وكل أصوات الطبيعة، وكانت هناك آبار قد حوت منطق الطير، والوحش، والسمك والحشرات، حتى الصخور والأحجار سمعا لها وقعا خفيا...»(٥٨).

كذلك يستخدم الشعر — هنا — لا لتشكيل المكان الروائي فحسب، بل أيضا لمواكبة السرد، بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي، بل تؤدي «دورا تكثيفيا للأحداث، فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد»(٥٩).

واستخدام الشعر على مدار الوحدات القصصية يوجد في الروايتين بشكل غالب، ليكثف السرد تارة، ويتوج حكمة النص تارة أخرى، فرواية "سفينة وأميرة الظلال" على سبيل المثال تخلص في

نهاية الرواية إلى وحدة تسميها الخلاص، وتبلور نهاية الرواية بحكمة في بيتين من الشعر، هما مُفاد الرواية ومغزاها إجمالا:-

«تقول أميرة الظلال:

وما من كاتب إلا سيفنى ... ويبقى الدهـر ما كتبت يداه
فلا تكتب بخطك غير شيء ... يسرك في القيامة أن تراه»[٦٠]

ومثل هذا الملفوظ الشعري وغيره على مدار الروايتين. يعيد إنتاج الواقع/ العالم وفق رؤية الكاتبة، بهدف خلق شكل جديد وإيجابي للواقع، كما تشير النصوص القرآنية والمستحضرة — أيضا — في النص[٦١] إلى المرجعية الدينية التى تمتح الكاتبة منها رؤيتها. الأمر الذي يعكس الهاجس الديني لدي الكاتبة للانفلات إلى نورانية روحية لا توجد في الواقع. لذا لابد من الخروج إليها لتحقيقها.. لابد إذن من الرحلة ...!

(٣)
"الرحلة وأبجدية الخروج"

الانطلاق من درس المكان في الرواية هو الانطلاق من جزء يختزل الكل؛ ربما لأن المكان «هو البوابة الأقدر على تمكين القارئ من النفاذ إلي دواخل الروايات واكتناه أعماقها»[٦٢]. والمكان هنا في روايتي مها الفيصل يتلازم مع فكرة الوجود، ويمنح شخصيات الرواية الكينونة؛ لذا كان فعل الخروج من المكان/ الرحلة قيمة كشفية، تتجاوز الكشف عن معارف الواقع ليتحول «إلى رحلة باطنية عبر مراحل مختلفة من الوعي والإدراك والتطلع إلى المزيد»[٦٣]. فإذا كان الخروج في رواية "سفينة وأميرة الظلال"، بهدف البحث عن المعرفة (مدينة العلم)، فإنه في "توبة وسلي" ينوي التطهر والخلاص، وقد تجاوب فارس مع لاوعيه. فأخذ يبحث في الخروج عن الإجابة لسؤال أخذ يتردد في أحلامه:

«أما يكون الأجدى أن يروعك طول اجتراحك السيئات؟»[٦٤].

ويمكن تقسيم الرحلة/ أبجدية الخروج — هنا— إلى «عدد من النقلات، التى من المفترض أن تؤدي بمصير صاحبها إلى مزيد من الاكتشافات ذات الدلالات والتى تلعب دورا في تغيير المصائر سلبا وإيجابا»[٦٥].

تتمثل النقلة الأولى في قرار الخروج في الروايتين في قرار القطعية مع المجتمع! مع من كانت لهم معهما علاقات مستقرة فـ"سهل" يترك المكان الطيب الذي آواه، وأباه الذي رباه و"فارس" يترك زوجته وأولاده الأربعة إلى غير رجعة..إن قرار المغادرة، ودون رجعة هنا قرار الترك والقطيعة هو نفسه قرار الخروج على السكون والاستقرار، إلى أمواج البحر الهادرة — في "توبة وسلي" — والتى تمتص كل الأحداث العابرة، ولا يبقى له منها إلا ما هو أبدي بحركته الدائمة والثابتة، ويكون البحر في هذه الحالة معادلا للذات في حركيتها الدائمة. ورغبتها في الانعتاق من كل قيد...

ولئن ترك "فارس" — في خروجه هذا — كل شيء، فالمقابل هو أن يبحث عن أسباب خروجه (مراده) في تحقيق العطاء/الحلم وقد تفرغت ذاته أثناء خروجه من هويتها، فأخذ يبحث — وقد قصد البحر — عن «سفينة العطاء، وعن القبطان مراد (ولا يخفى هنا توافق دلالة الأسماء مع دوافع الرحلة، لكنْ فارس يفاجأ بأن مركب العطاء) مركب صغير بدا من حاله كأن البحر قد لفظه لرثاثه هيئته، وبأن مرادا يسخر منه يا فارس أين فرسك الأمر الذي يدفع فارسا بأن يضحك من بؤس المصير الذي آلت إليه رحلته، يقول:

"عدت إلى الضحك ثانية فكرت: لو أنني خرجت من داري تاركا أهلي. لكي أصل إلى هذا المكان الذي فيه غشيت بضحك كهذا الكفاني"[٦٦].

كما يندم سهل في سفينة وأميرة الظلال على خروجه من استقراره. وهو خروج حركة الفضول إلى المعرفة. وعلى أثره سقط — ودون وعي – في البئر. ثم يتوالى سقوطه. على أثر حركته. في غرائبيات يفضي بعضها إلى بعض! غرائبيات يلتقي خلالها "بزخرف"(الثعبان) الذي يتحدث إليه وجلب إليه الزاد — بينما هو في البئر–"وحسونة" "السلحفاة" التى تأخذ بيده إلى النجاة. كلما ضاقت به السبل. و"الغول" الذي مل افتراس البشر. ويطيب له سماع الحكايات. ثم يطلب من النعامة أن تحمله إلى أبيه الذى أضاع خاتما في الرمال – يدعى خاتم المكنون– يمكن صاحبه من اكتشاف كنز في الصحراء. لكن أم الرمال ابتلعت خاتم المكنون . فصار أبوه منذ هذا الحين أسير وهم أن يجد هذا الخاتم يوما ما.

إن استعارة الغول. والحيوانات — بصفة عامة — هنا يعكس ميل الكاتبة إلى إغراق النص بالغموض والتلغيز.. . بل إيهام القارى بوجود شيء ما يستغلق فهمه. دون أن يستطيع السارد إيجاد إلى ذلك بديلا! الأمر الذي يعكسه عجز أنظمة الترميز الكلامية المألوفة عن الإيهام بالوقع؛ لما ينطوى عليه من غموضه. يعكسه هذا التخييل الهائل الذي يجمع بين رجل وسلحفاة. أو نعامة وغول! كتناقض يعكس ماهية الشراكة المزيفة. وكلاهما صورة للمكان السالب الذي تنعدم فيه أشكال الحياة والشراكة الموجبة بين البشر.

إن الغرائبيات هنا لا تنحصر في تلك الشراكة بين الإنسان والحيوان فحسب بل هي غرائبيات تعتمد التخييل في النقلات. فالنقلة في الروايتين — هنا – تكاد تكون من حكاية غريبة إلى حكاية أخرى أشد غرابة «وهي غرائبيات شبه أسطورية سحرية تناقض قوانين الواقع المعتاد تناقضا مطلقا»[٦٧].

وقد لا يوجد ثمة رابطة بين هذه الغرائبيات التي تتوالى بعضها تلو بعض. وقد اختارت لها الكاتبة الإطار الحكائي. معتمدة في ذلك على القصة الإطار[٦٨] أو القصة الأم . في إيجاد رابطة عضوية بين هذا الحشد من القصص والشخصيات. ونمثل لذلك بالقصص التى يحكيها الراعي– في رواية "توبة وسلي" – عن سيدة الظلال وسيدة الأصوات. يقول لحبيبته سارة:

«دعينا نذهب الآن إلى سيدة الظلال..تحدث الناس عن فتاة تترك خلفها حيث تخطو دربا من الورود، تزهو به الربوع من بعدها. أما هى فلم تكن ترى الجمال الذي كان يتبعها حيث تسير...

قالت سارة:

– ما أتعس حالها!

أكملت:

– ليس هناك حزن عندما يخلق الجمال. أما تفكرين فيمن يكد في بستان. فيبذر ويروي وهو على يقين بأنه لن يرى نماء بذوره في جمال واكتمال...ثم غنيت لها بنشوة...

أما نظرت إلى الأزهار زاهية — أوراقها سحب وجمالها عبق

فاحرص على الحب والأحزان فاتركها — رحمات ربك في الأزهار تأتلق

[ويكمل السارد]«بعد بحث طال وجدا مكان سيدة الظلال ودخلا إلى دارها الصغيرة ، وإذا بها تجلس أمام نول عظيم، مرتدية ثوبا عظيما أحمر مشوبا بلون الحناء. أفترش فكاد يغطي أرض الغرفة بأكملها... تنسج خيطا من نور. وخيوطا من ظلال... فتخرج نسقا بديعا ما أن يتم حتى يتلاشى في الهواء كالدخان ... التفتت نحوهما ثم قالت:

– ماهو الشيء الملصق بكل شيء. توأم لكل موجود. ولكل مفقود؟... حاولت الفتاة مرارا حل الأحجية دون جدوى فلم تصب جوابا. فقال لها الراعي: دعينا من هذا الآن.

– إن لم تساعدنا سيدة الظلال. فلابد لنا من البحث عن سيدة الأصوات. وهي التى تسكن طرف الصحراء [ثم يكمل السارد منتقلا إلى قصة أخرى].

«سار الراعي والفتاة حتى وصلا إلى مفازة شاسعة ظهرت كبحر من الرمال، امتد أمامها، وأخذت الشمس تغيب مثل دمعة عظيمة صبغت الصحراء بلون ذهبي عتيق... لمح سيدة الأصوات، وهي تسير بين هذه الأشكال الهائلة في شغل شاغل، اقترب منها فوجد نفسه بين آبار دائرية شاسعة. وقد نحتت فيها معارج فسيحة كانت السيدة تهبط ثم تصعد فيها. بعدها أخذتهما سيدة الأصوات إلى آبار أصغر، ولكن أعمق، تحمل أصوات البشر منذ بدء الخليقة، تنبع تحتها أنهار من الكلمات السرمدية التي كانت تجري تحت هذه الأرض كلها. وأخيرا، أدخلتهما سيدة الأصوات إلى غار عظيم على جانبي مدخله هيكلان لسلاحف حجرية كبيرة...

قالت السيدة:

– هنا، يكون بئر الصمت صوت العوالم والأكوان. صمت كل ما لا يمكن أن يقال، صمت الكلمات التى لم تلفظ والأسرار التي لم تسمع، صمت تعارف القلوب وتحاور الألباب، في بعض الأحيان توجد في أنغام الصمت حقائق يعجز أي صوت عن حملها.

هنا سألتنا سيدة الأصوات:

– هل تعرفان قصة الرجل العجوز الذي أحب الصمت؟»[٦٩].

وهكذا يسترسل السارد في توالد القصص.. قصة تلو أخرى.. أو تخييل تلو آخر.. على أن هذه الغرائبيات على الرغم من طرافة بعضها هنا «لا تضيف دائما عمقا لمفهوم الرواية إلا مناقضة الواقع السائد، والخروج على المألوف من العلاقات الإنسانية؛ مما يثير الدهشة والغرابة لا أكثر!»[٧٠].

وتلجأ الكاتبة إلى هذا الأنموذج من القص العجائبي رغبة ضمنية في الخروج على السائد، ومحاولة جادة «تعني باختراق للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية»[٧١]؛ وذلك أن بعد الفانتستيك «ينبنى على أساس المفارقة بين الواقع كما يدركه القارئ، والظاهرة فوق الطبيعة.. هذه المفارقة يمكن أن تولد الدهشة، وتظهر بعضا من الآليات التى تشتغل كمكونات خطابية: مثل الهذيان، الأحلام، ثم عنصر التحول أومايسمى بالمسخ في بعض النصوص»[٧٢].

فإذا كان "فارس" في "توبة وسلي" ينطلق في رحلته على أثر حلم رآه فإن "سهلاً" في "سفينة وأميرة الظلال" لا تنتهي أحلامه، وتروى هذه الأحلام قصصا لا تختلف والمشروع الحكائى عن العجائب والغرائبيات، بل تكمل مسيرة هذا اللون من القص؛ الأمر الذي يعكس حقيقة اختلاط الوهم بالواقع، والحلم بالحقيقة ودون خطوط فاصلة بين الاثنين، مما يجسد ويمهد لعنصر التحول أو ما يسمى بالمسخ في بعض النصوص: والذي يطول كل الحكايا ويدمغها بطابع التخييل الذي تمعن فيه الكاتبة لقراءة مناطق وعرة ومجهولة من الذات الإنسانية. فنرى أسدا يمتطيه قرد، وغولا يركب نعامة، وامرأة تنسج النور (سيدة الظلال) ورجل يتحول إلى جبل رهيب ساكن على الأرض، بينما تتحول زوجته إلى سحابة لطيفة كلما حزنت انهمرت دموعها تمتلئ الأودية بالماء فتحيا بالسقيا أو تموت .. وعلى أثرذلك تقع أميرة الظلال (الابنة) أسيرة أحزان لا واعية، تجمد كل شخصها في «دمعة ...تشع نورا... كنجمة متلألئة بين العين والوجنة»[٧٣] لتبحث عن وسائل نجاة الروح، والتى لخصتها في كلمات ومطالب مبهمة: «أريد... قصة ماء، ومدادا من دخان، ورسائل من هوى»[٧٤]. وإذا كانت الحقيقة تختلط بالوهم والوهم يختلط بالحلم فسقوط "سفينة" – في سفينة وأميرة الظلال – في البئر أتى بفعل حبه لـ"هوى"، أو بمعنى آخر بفعل الهوى لا لشيء سوى لأنه من "بني سهوان". ولا تخفي هنا دلالة النسب العائلي إلى معاني الغفلة والسهو، وهي معان تفضي – دينيا – إلى السقوط في الرذيلة وإن أفضت في واقع الرواية إلى السقوط في البئر .. وإذاً كان شخص "هوى" في الرواية هو المحور الذي جال سفينة – سهل – البلدان من أجله بحثا عنها، فإنما هي – في اللاوعى – تجسيد لمخاوف الذات اللاوعية من الهوى، وهي أيضا تجسيد للتحذيرات الدينية – الواقعية من اتباعها. يقول سفينة: «بعدها وقعت عليها عيناى، وعرفها

قلبي، عزمت أن أبقى بجوارها لا أفارقها، فآثرت أن أقيم في هذه القرية القريبة من مكان لقائنا لا أعود إلى مساكن أهلي بني سهوان البعيدة»[٧٥]. ولا يخفى هنا دلالة الإحساس بالقرب والبعد [مكانيا] من حيث التأثر بالهوى أو ما ينطوى عليه اسم "هوى".

وإذا كانت "هلباجة" - في حقيقة القصة - هي الأخت الحقيقية "لهوى". فهي في حقيقة الأمر الوجه الآخر لها. بكل ما ينطوي عليه اسم هلباجة من الحمق. وبكل ما ينطوي عليه اسم "هوى" من السقوط. وكأن الحمق هو المقدمة الأولى للسقوط. تقول هلباجة لسهل:

«قل لصاحبك لقد غلبتك هلباجة وحبستك في سجن أشد من سجن الهوى»[٧٦].

غير أن الفانتستيك تنهض — عادة — بمواجهتنا بشخصية عزلاء، وظاهرة خارجة عنها (فوق طبيعية)، وهنا تبدو رحلة الخروج/الرحلة. نوعا من الورطة التى يواجه بها "فارس" و"سهل" وقد خرج كلاهما أعزل، وحيدا، وبلا تردد أو تفكير. ركب فارس البحر ليواجه مصير السجن في البئر تارة، ثم التشتت في البلدان تارة أخرى، بينما ينطلق "سهل" في "سفينة وأميرة الظلال" للبحث عما لا يوجد، بعد أن غير وجهته مروءة أو فضولا لترضى أميرة الظلال وتقر عينها. حين يجد لها ما تطلب: «قصر من ماء وطوق من رمال ومداد من دخان ورسائل من هواء»[٧٧] ويقول سهل:

«قد تركت البحث عما أرغب (مدينة العلم) وجهي وأملي. لأ بحث عما لا يوجد؟»[٧٨].

وتنتهي الرحلة/النقلات — بكليهما — وهو في حيرة من أمر نفسه، وسبب خروجه. ويسأل سهل نفسه كما تواجه "سلى" فارس — في رواية توبة وسلي - بأكذوبة خروجه:

«أحسبت أنك خرجت من أجل كتاب؟ لا بل خروجك كان من أجل نفسك»[٧٩].

بينما لا يقبض فارس في نهاية رحلته على شيء سوى حفنة تراب (حكمة الفناء) «ما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفني، وأجساد تبلى»[٨٠]. وإذا كان السارد في حيرة من أمره بانتهاء الحكى، فإن المسرود له أيضا بات وهو أيضا في حيرة من أمره! أيصدق ما يحكى له أم لا ؟!

يقول فارس مستنكرا: «لم يكن خروجى لخلاص نفسي إذن؟»

وهكذا تبدو استراتيجية الدخول والخروج (الحركة في المكان) في كلتا الروايتين إذ استخدمتها الكاتبة مبررا للبدء في قص الأحداث، «ومبررا أيضا للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحي به حياة الإنسان المحكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعلى (الإنسان) أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف»[٨١].

وإذا كانت جماليات تشكيل المكان تأتى — هنا - من التضاد فى الحركة (الخروج/ الدخول) وما ينتجه هذا التضاد من معاني اللاستقرار، فإن مثل هذه الحركة تؤدي — بلا شك — دورا سرديا تعكس فيه الكاتبة عبثية الواقع ولا استقراره...

الهوامش:

(١) مها محمد الفيصل: سفينة وأميرة الظلال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ٢٠٠٣.

(٢) مها محمد الفيصل: توبة وسلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت —٢٠٠٣.

(٣) القص العجائبي (fantastique) هو :«المتخيل . الفوق — طبيعي. المدهش. الغريب. اللاوقعي. إنه أيضا "خلخلة للنظام المألوف"» لمزيد من التفاصيل راجع مقال: السارد الفانتستيكي: إبراهيم الكراوى (مجلة الآطام — ع١٢-١٣ — مارس٢٠٠٢م — نادي المدينة المنورة الأدبي — المملكة العربية السعودية).

(٤) صبري حافظ : جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ (مجلة فصول — القاهرة — المجلد ١٣ — ع٢ — صيف ١٩٩٤، ص٢٠).

(٥) انظر، نفسه ، ص ٢١.٢٠.

(٦) إبراهيم الكراوى : السارد الفانتستيكي: تجلياته وأبعاده ..ص٢١٠ (مجلة الآطام ، ع١٢ ،ع ١٣ ، مارس — يونيو٢٠٠٢م — نادي المدينة المنورة الأدبي).

(٧) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، القاهرة١٩٩٧، ص ٥٦.

(٨) د.سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي (الموقف الأدبي – دمشق ع٣٠٦، ١٩٩٦)، ص ١٢ .

(٩) د. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص١٧.

(١٠) جريدة المدينة : حوار مع الأميرة مها محمد الفيصل، حاورتها : أروى عبد الله عبيدات، (السعودية، الأربعاء ٥ محرم ١٤٢٥هـ الموافق ٢٥ فبراير ٢٠٠٤م)، ص٨.

(١١) د. مصطفى الضبع : استراتيجية المكان (الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة –١٩٩٨) ص ٣٥٦.

(١٢) د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية ، ص٢٠.

(١٣) إبراهيم الكراوي : السارد الفانتستيكي ، ص٢١٠ –٢١١.

(١٤) نفسه، ص٢٠٠ –٢٠١.

(١٥) د . صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، دار شرقيات للنشر – القاهرة –١٩٩٦م، ص ٥٢.

(١٦) إبراهيم الكراوي : السارد الفانتستيكي ، ص١٩٨.

(١٧) انظر . نفسه ، ص٢٠٨.

(١٨) مها محمد الفيصل : سفينة وأميرة الظلال ، ص١٣٤.

(١٩) نفسه، ص ١٠١ ، ١٠٢.

(٢٠) نفسه، ص ١٥٤.

(٢١) مها محمد الفيصل : توبة وسلي ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤.

(٢٢) مها الفيصل : توبة وسلي ١٣٠.

(٢٣) جريدة المدينة : حوار مع الأميرة مها الفيصل ، ص٨.

(24) Joel Holier: le Fantastique. Ed ; Hachette. Paris 1992.P:139

نقلا عن السارد الفانتستيكي : إبراهيم الكراوي.

(٢٥) انظر جورج طرابيشي : الروائي وبطله : "مقاربة للاشعور في الرواية العربية" ، دار الآداب – بيروت – ١٩٩٥ – الطبعه الاولى، ص١٠.

(٢٦) مها محمد الفيصل : سفينه وأميرة الظلال ، ص١٠٣.

(٢٧) نفسه ، ص ١٠٥.

(٢٨) نفسه، ص ١٠٦.

(٢٩) نفسه، ص ٧٥.

(٣٠) إبراهيم الكراوي : السارد الفانتستيكي ، ص ٢٠٠.

(٣١) حازم شحاته: فعل الحكي في الليالى، مجلة فصول، ربيع١٩٩٤، المجلد١٣، العدد الأول، ص٧٥.

(٣٢) صبري حافظ: جدليات البنية السردية المركبة، مجلة فصول، مج١٣، ع٢، صيف١٩٩٤، ص ٢٠.

(٣٣) صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، ص٥٣.

(٣٤) لمزيد من التفاصيل انظر :محمد ناصر العجيمي : حفيف اللغة في "فتنة الكلمات" ، مجلة علامات (المجلد ١٣ – الجزء ٤٩ – سبتمبر ٢٠٠٣)، ص٦٣٩ –٦٤٠.

(٣٥) جريدة المدينة ، حوار مع مها الفيصل ،ص٨.

(٣٦) محمد ناصر العجيمي : نفسه، مجلة علامات ،ص٦٤٤

(٣٧) نفسه، ص٦٤٧.

(٣٨) مها محمد الفيصل : سفينة وأميرة الظلال ، ص٩.

(٣٩) نفسه، ص ١٥٣.

(٤٠) محمد ناصر العجيمي: نفسه (مجلة علامات – مجلد ١٣ – ج٤٩ –رجب ١٤٢٤هـ، سبتمر ٢٠٠٣م، ص ٦٤١

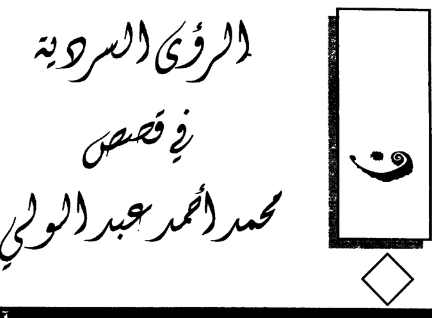
(٤١) مها محمد الفيصل : سفينة وأميرة الظلال ، ص٨١.

(٤٢) نفسه، ص٨٦ –٩٠.

(٤٣) صبري حافظ : جدليات البينية السردية المركبة ، ص٢٣.

(٤٤) حازم شحاتة : فعل الحكى في الليالى ، مرجع سابق، ص٧٥.

(٤٥) نفسه، ص ٦٨.
(٤٦) نفسه، ص ٧٥.
(٤٧) ساندرا ناداف: الزمن السحري وجماليات التكرار. مجلة فصول. مج١٣. ع١ ربيع١٩٩٤، ص٧٨.
(٤٨) مها محمد الفيصل : توبة وسلي ، ١٩٥.
(٤٩) نفسه. ص ١١٦.
(٥٠) ساندرا ناداف: الزمن السحري ، ص ٨٧.
(٥١) صبري حافظ : جدليات البنية السردية المركبة . مجلة فصول ،ص٢٠.
(٥٢) نفسه ،ص٢١.
(٥٣) سيلفيا باقل. توالد السرد في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مج١٣، ع ١ ، ربيع١٩٩٤، ص٤٧.
(٥٤) لمزيد من التفاصيل راجع: سيلفيا باقل: توالد السرد في ألف ليلة وليلة،ص٤٨.
(٥٥) مها مجمد الفيصل: توبة وسلي ،ص١٩١.
(٥٦) نفسه، ص١٢٦.
(٥٧) انظر: صلاح صالح: قضايا المكان الروائى في الأدب المعاصر، ص٢٤.
(٥٨) مها محمد الفيصل : توبة وسلى ، ص ٥٤.٥٣.
(٥٩) حسن النعمي : الأبنية المتداخله بين العصفورية و"أبو شلاح البرمائى" مجلة علامات ، مجلد١٣ . جزء ٤٩ ، سبتمبر ٢٠٠٣ ، ص١٥٤.
(٦٠) مها محمد الفيصل : سفينة وأميرة الظلال ، ص ٣٠٩.
(٦١) انظر: نصوص من القرآن الكريم فى رواية: توبة وسلى (مها الفيصل). ص١٢٧ ، ١٤٠ .
(٦٢) صلاح صالح: قضايا المكان الروائى في الأدب المعاصر دار شرقيات للنشر، القاهرة١٩٩٧، ص٢٥.
(٦٣) محمود أمين العالم: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصر. دار المستقبل العربي– القاهرة – ١٩٩٤، ص١٧٤.
(٦٤) مها محمد الفيصل : توبة وسلى ،ص٧ .
(٦٥) رمضان سليم : زمن الرحلة والاكتشاف (المنشأة العامة للنشر –طرابلس –ليبيا –١٩٨٤)، ص١٤٠.
(٦٦) مها محمد الفيصل : توبة وسلى ، ص١٢.
(٦٧) محمود أمين العالم : المرجع السابق، ص١٧٤.
(٦٨) نعنى بالقصة الإطار : "القصة الأم" التي يبدأ بها الحديث وينتهي ومنها تتوالد الكثير من القصص. ولمزيد من التفاصيل عن "مفهوم القصة الإطار" راجع : فريال جبوري غزول في كتابها عن ألف ليلة وليلة:
Ferial Jabouri Ghazoul , The Arabian Nights: (Cairo National Commission for UNESCO, 1980.
(٦٩) مها محمد الفيصل: توبة وسلى ،ص٥٣.٥٤.٥٥.
(٧٠) محمود أمين العالم : البنية والدلالة في القصة والرواية العربية ،ص١٧٤.
(٧١) إبراهيم الكراوى : السارد الفانتستيكي ، ص٢٠٠.
(٧٢) نفسه ، ص ٢٠٤.
(٧٣) مها محمد الفيصل: سفينة وأميرة الظلال ،ص٥.
(٧٤) نفسه، ص٩.
(٧٥) نفسه،ص٣١.
(٧٦) نفسه، ص٢٨.
(٧٧) نفسه، ص١٧.
(٧٨) نفسه، ص ١٦.
(٧٩) مها محمد الفيصل : توبة وسلي ، ص ١٨٩.
(٨٠) نفسه، ص ٢٠٤.
(٨١) حسن النعمى : الأبنية المتداخلة. مجلة علامات. ص ٣٠٣.



آمنة يوسف

محمد أحمد عبد الولي، قاص وروائي وكاتب مسرحي من اليمن، يعتبره النقاد رائد القصة القصيرة بحق في اليمن. وتحديداً منذ مرحلة الستينيات التي أخذ فيها هذا الشكل السردي يتبلور تدريجيا في اليمن. ذلك أن عبقريته الإبداعية التي استمرت حتى أوائل السبعينيات (زمن وفاته) تجلت أكثر ما تجلت في المعالجة الفنية لجملة من القضايا الاجتماعية:

قضية الهجرة من الوطن خاصة وما نتج عنها من قضايا (ومواقف) ذات أبعاد إشكالية، من قبيل قضايا الوجود وموقفه من الدين والله والمرأة، الناتجة كلها عن الظلم الاجتماعي والقهر السياسي. وهذا الأخير يعد (كما يؤرخ اليمنيون لذلك) السبب الرئيس في هجرة الإنسان اليمني إلى خارج الوطن، فرارا من بطش الإمام وقهره الفارض على الناس شتى ألوان العزلة والتخلف والجهل والفقر المؤدية جميعها إلى بروز ظاهرة الهجرة اليمنية طلباً للرزق وإثبات الذات المفقودة داخل الوطن، فعلى سبيل المثال، موقفه من قضية المرأة التي تركها زوجها المهاجر إلى خارج الوطن وهي تعاني من ويلات الوحدة وتحمُّلها مسؤلية تربية الأبناء ورعاية الأرض. وكذا المرأة التي كانت تنتمي إلى ما كان يطلق عليهم "المولدون" وهم أبناء اليمنيين المهاجرين المولودين من أمهات حبشيات، كما يوضح كل ذلك موقف عبد الولي الذي يعد استثنائيا من الوجهة الاجتماعية. ولذلك كان اختيارنا لعبد الولي، دون غيره من كتاب القصة اليمنية اختياراً مقصوداً ومستوعباً حجم الاستثنائية الذى اتسم به موقف عبدالولي ووجهة نظره الفنية، مادمنا نفهم الرؤية في أبرز معانيها النقدية - مرادفة لمصطلح وجهة النظر الذي ينطلق من تقنية الراوي (السارد) في علاقته بعاله الحكائي (القصصي أو الروائي). ومن هنا كانت أعمال عبد الولي مادة مناسبة لموضوع بحثنا حول الرؤي السردية كما سيتضح ذلك عند المقاربة النقدية للنماذج القصصية المختلفة.

الرؤى السردية:

يرتبط مصطلح الرؤى والرؤية - كما نعلم - بتقنية الراوي.ذلك أننا حين نقرأ القصة نقرؤها مسرودة من وجهة نظر ساردها الفنية في علاقته بعالمه الحكائي (المتخيل بالطبع). ولذلك اتخذ مصطلح الرؤية - في أبرز معانيه - مفهوم (وجهة النظر) أو المنظور أو الموقع أو الزاوية أو البؤرة .... بتفاوت نسبي بين هذا المفهوم المرادف للرؤية وذلك الذي اتخذ اسماً آخر. والرؤية في علاقتها بالسرد مصطلح متنوع الأنماط تبعاً لتنوع الرواة أنفسهم. لذلك يقسمها النقاد البنيويون - في أبرز تقسيماتهم النقدية - إلى رؤى خارجية وداخلية وثنائية ومتعددة. وهي الرؤى التى حاولنا ـ لعلنا

نصيب - أن نقسمها إلى رؤى رئيسة وأخرى فرعية. وأخضعنا الرئيسة للتقسيم بحسب الاتجاهات الأدبية المتداولة في كتب النقدالأدبي. كالاتجاهين (التقليدي والحديث). واعتبرنا الفرعية تقسيماً تابعاً للتقسيم الرئيس. وعلى هذا الأساس تتجلى أمامنا ثلاث رؤى رئيسة. نرتبها حسب الاتجاهات الأدبية على النحو الآتي:

١) الرؤية الخارجية (التقليدية)
٢) الرؤية الداخلية (الحديثة)
٣) الرؤية الخارجية (الجديدة)

أما الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدي فتلك التي تنطلق من الراوي كلي العلم الذي يشبه الإله (مجازًا) وهو يتحدث من أعلى سماواته ويحيط علماً بالظاهر وبالباطن. مقدمًا مادته الحكائية دون إشارة إلى مصدر معلوماته[1]. ذلك أن علمه المطلق يغنيه عن الحاجة إلى مصدر للمعلومات التي استقاها من لدن ذاته. كما يجيز له أن يتدخل في عالمه الحكائي بالتفسير والتعليق وكذا بالانحياز الواضح (والفاضح أحياناً) إلى هذه الشخصية أو تلك وإلى هذا الموقف أو ذاك. وعادة يستعين هذا الراوي الخارجي بضمير الغائب (هو). فهو شخصية غير مشاركة في صنع الحدث. ولذلك اعتبر خارجياً. يروي عن غيره بضمير الغائب الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي.

والموضوعية تقتضي - كما نعلم - البقاء خارج الفعل (الحدث) المراد عرضه أو روايته، مصحوباً بفاعليه المحركين له. حتى يتحقق بذلك العرض شرط الأمانة أو الصدق الفني في النقل عن الواقع الإنساني.

وحين نتحدث عن مفهوم الرؤية الداخلية فإننا ننتقل إلى الاتجاه الأدبى الثانى (في تقسيمنا) وهو الاتجاه الحديث، الذى يظهر فيه الراوي شخصية مشاركة في صنع الحدث (الفعل). ولذلك كانت معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات الأخرى في البنية السردية. فلا يقدم لنا أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصيات الأخرى نفسها قد توصلت إليها"[2]. ومن هنا جاءت تسمية هذه الرؤية السردية بالداخلية، لأن الراوي يقع داخل الفضاء الحكائي المسرود على لسانه، يشارك فيه ويصاحب شخصياته، أي يكون (معهم) مسهماً في النهوض بعجلة السرد ومستعيناً (عادة) بضمير المتكلم (أنا) الذي ينطلق من أسلوب السرد الذاتى. الأمر الذى يسمح بظهور مايسميه النقاد بأدب السيرة الذاتية. ذلك أن السيرة الذاتية في الأدب تستعين بضمير المتكلم عند الرواية عن ذكريات راويها. فتكون عبارة عن مذكرات شخصية اعترافية. يوهمنا الراوي من خلالها بأن ما يرويه لنا تجربة شخصية مر بها بالفعل وبشخوصها الواقعيين. ذلك الإيهام الفني الذي يصر على إقناعنا بأننا أمام كائنات مخلوقة من لحم ودم وليست كائنات من ورق كما يقول النقاد البنيويون (رولان بارت مثلا). وفي هذا الصدد توضح يمنى العيد الصلة بين تقنية الراوي بضمير المتكلم والسيرة الذاتية (حين تكون أدبية تحديدا) بالقول: "الرواية، بهذا المعنى، ليست، كما قد يتوهم البعض. سيرة ذاتية. بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا. ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له بالتالي التدخل بشكل يولد وهم الإقناع"[3]. ومن هنا جاء تقسيم النقاد للسيرة الذاتية مميزا بين ما هو أدبي وبين ما هو تاريخي. يقول جابر عصفور حول هذا التقسيم: "أنا شخصياً أميل إلى تقسيم كتابات السيرة الذاتية إلى نمطين رئيسين، هما: السيرة الذاتية الأدبية، والسيرة الذاتية التاريخية (...) وأرى أن النمط الأول هو الذي تهيمن عليه الوظيفة الأدبية للغة وتحتل المخيلة الابتكارية موقع الصدارة في عمليات الاستعادة لمخزون الذاكرة في موازاة إعادة ترتيب علاقات اللغة نفسها سواء من حيث صلة الاستخدام الأدبى للغة بالوظيفة الانفعالية لعناصر الحدث الكلامي الذي يرد كتابة السيرة الذاتية على كاتبها. أو من حيث صلة الاستخدام الأدبي للغة بوظائف التحفيز أو التنبيه التي تربط كاتب السيرة الذاتية بقارئها في علاقة

متعددة المستويات. أما السيرة الذاتية التاريخية فهي التي تهيمن عليها الوظيفة الإشارية للغة، وتقوم المخيلة الاسترجاعية بالدور الأساسي، معتمدة على أرشيف الذاكرة اليقظة التي لا تتردد في العودة إلى الوثائق الخارجية، أو اللجوء إلى عمليات التحقيق التي تحدد لمثل هذه السيرة مدى صدقها - من وجهة نظر كاتبها - في الإشارة إلى عالمها الخارجي ومن ثم مدى ما تفرضه على القارئ من الاقتناع بصحة وقائعها وقبول منطقها"[4]. وخلاصة القول، أننا في السيرة الذاتية الأدبية خاصة.. أمام "متخيل سردي" وحسب. وإن استمد وقائعه من المحيط الإنساني، وكان راويه شخصية مخلوقة من لحم ودم، مادامت هذه المادة الواقعية قد تحولت إلى عمل أدبي خالص (قصة، رواية، مسرحية ..) تضافرت في صنعها جملة من العوامل والعناصر المختلفة، من قبيل عنصرى الاختيار والانتقاء وكذا الحذف والإضافة ثم التركيب. إلى جانب التدخل الواعي وغير الواعي لعامل المخزون الثقافي الكامن في ذهن المؤلف وهو يرسم (مثلا) نموذجاً جديداً لشخصية حكائية لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل لواحدة بعينها من التي نراها أو نسمع بها في حياتنا الإنسانية. ذلك أنها نموذج مركب من مجموعة صفات مختارة من عدد من النماذج الإنسانية الموجودة في الحياة اليومية أو المختارة من نماذج الصور المخزونة في ذاكرة المؤلف (التاريخية أو الاجتماعية) إلى جانب ما التقطه المؤلف أو أضافه إليها من وحي خياله اللامحدود. والأمر نفسه بالقياس إلى أحداث السيرة الذاتية التي لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل. لواقع ما يجري في الحياة الإنسانية، مهما ابتعدت أو اقتربت من حافة التماس مع ذلك الواقع الفعلي.

ولعل الافتراض بأن الرؤية السردية التي تكون داخلية، لأنها تستعين غالبا بضمير الأنا.. تقنية حديثة، ينطلق - أي هذا الافتراض، برأينا - من ارتباطها بتقنيات تيار الوعي الحديثة، التي تنهمر من الذات، من أعماقها، من وعيها ولاوعيها على شكل فيضان من الذاكرة والحوارات الداخلية، أبرز تقنيتين من تقنيات تيار الوعي فالتذكر يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، أي إلى الماضي البعيد أو القريب. ولذلك تسميه سيزا قاسم بالاسترجاع[5]، الذى ينهمر أحيانا ملتحماً بالحوار الداخلى (المونولوج) مع الذات. الأمر الذي جعل جماعة من النقاد تطلق عليه اسم: "المناجاة الذاتية" على اعتبار أن المناجاة في العربية كانت تعني حديث النفس وفي زماننا، أصبحت تعني ليس الحديث إلى النفس بصوت خافت أو بدون صوت البتة قدر ما تعني مظهراً من مظاهر الانعزالية، أو الوحدة"[6]، بل الصوت المنفرد في الإبداع القصصي، خاصة.

ونصل الآن إلى القسم الثالث من أقسام الرؤية السردية، وهو الرؤية الخارجية، انطلاقاً من الاتجاه الأدبي الذي أسميناه "الاتجاه الجديد" (تفريقاً بينه وبين الاتجاه الحديث، لأن هذا الاتجاه الجديد أكثرحداثة من السابق سواء أكان ذلك على مستوى التقنية أم كان على مستوى الفلسفة الكامنة خلف توظيف التقنية توظيفاً فنياً).

وتختلف الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد هنا عن الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدي في أمور وتتفق معها في أمور أخرى، فهي تختلف عنها بداية، وبشكل جوهري في مفهوم الاتجاه الذى غدا اليوم يستعين بمخترعات التكنولوجيا الحديثة، كالسينما تحديداً وتقنيات التصوير السينمائي وأبرزها (الكاميرا المتحركة المعبر عنها بمصطلح الترافلينج). وحين يصبح دور الراوي شبيها بدور الكاميرا المتحركة في الأفلام السينمائية، فإن ذلك يقتضي التشابه أيضا في صفات الكاميرا ذات الدور الآلي، كالمحايدة، أو الموضوعية تحديداً. فالرؤية هنا تنطلق (كالرؤية في القسم الأول) من أسلوب السرد الموضوعي الذي جعلها تتصف بالخارجية، لأن الراوي فيها شخصية غير مشاركة في صنع الفعل السردي (الحدث) ولذلك تستعين كثيراً، كالرؤية التلقيدية، بضمير الغائب (هو). غير أن هذا الراوي بضمير الغائب (هنا) موضوعي - غاية الموضوعية - أي ينبغي له أن يكون خارجيا، محايدا تمام المحايدة، فلا يتدخل بالتعليق أو التفسير أو الانحياز

كما كان ذلك ممكنا للراوي كلي العلم. ذلك أن دور هذا الراوي الخارجي الجديد أصبح شبيها بدور الكاميرا الآلي. ومن هنا كانت "وظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة. إنه تقنية آلي"[٧]. تكتفي بمجرد التصوير، أي التقاط كل ما يبدو أمام عدستها التقاطا آليا، خارجياً.

ولعل من الضروري نقديًا أن نشير في هذا الصدد إلى ما يؤديه مثل هذا التقسيم (برأينا) إلى بروز تقنية سردية مهمة ذات صلة مباشرة (على مستوى الاتجاه الأدبي وكذا التوظيف الفني لها) بالرؤى السردية الخارجية والداخلية. ونقصد تقنية الوصف، المعبر عنها بمصطلحات من قبيل: الوقفة والاستراحة والصورة. هذا الأخير نختاره في مقاربتنا النقدية لكونه المصطلح الأكثر مناسبة للتقسيم الذى قمنا به عند الحديث عن الرؤى السردية التي تنقسم في ضوئها تقنيات الصورة إلى: صورة وصفية وصورة سردية وصورة سينمائية. أما الصورتان الوصفية والسردية فهما القسمان اللذان نستعير تسميتهما من حديث الناقدة سيزا قاسم عن تقنية الوصف. وهي تقول: "وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة. أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها"[٨]. والصورة الوصفية هي التقنية التي تقابل مصطلح (الوقفة الوصفية) لدى معظم النقاد الذين يعتبرونها انقطاعا عن سيرورة الزمان السردي، حين يتوقف السارد عن متابعة الحدث كي يصف مشهداً ما، أو مكانا أو شخصية ثم يعود ليتابع ما كان قد توقف عنه من الأفعال المسرودة على طريقة "ثم.. ثم..." حسب "أدوين موير" في الكتابة ذات الاتجاه التقليدي، خاصة.

ويكاد "جيرار جينيت" أن يكون الناقد الوحيد الذي لا يعد الوصف (من هذا القبيل) وقفة أو انقطاعا عن سيرورة الزمان السردي، بل تقنية ذات وظيفة تأملية، تحمل معنى، يحسب لصالح الفضاء النصي ويضفي عليه نوعا من الاستراحة الذهنية التى من شأنها أن تنسجم وسيرورة الزمان السردي فلا تعطله عن المضي قدما، على الاطلاق. وفي هذا الصدد يقول جينيت: "فإن ذلك الوصف، لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة، أو للـ"عمل" حسب المصطلح القديم. وفعلا إن الحكاية البروستية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا للبطل نفسه (..) وبالتالى لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة"[٩]. ولعلنا نضيف الإشارة إلى ما يقوم به الوصف (حتى حين يكون وقفة) من وظيفة سد الثغرات الحكائية التي كانت تحدث في نسيج السرد لولا حضور الوصف مسهما في إعطاء خلفية عن هذه الشخصية فنتعرف بذلك على أمزجة الشخصيات وطبائعها والمستوى الاجتماعي الثقافي الذي تنتمي إليه وسواء أكان للوقفة الوصفية وظيفة تأملية أم لم تكن، فإنها تظل صورة وصفية، اعتمدت عليها الكتابات ذات الاتجاه التقليدي فاستغرقت حيزًا بلغ حد الصفحات الطوال، في الأعمال الروائية، خاصة حين كان الراوي كلي العلم يقطع الحدث المتتابع بأحرف العطف كي يعطينا خلفية (ما) عن هذه الشخصية أو ذلك المكان في الصفحات الأولى من الرواية وفي بدايات فصل من فصولها وكذا في ثنايا الحدث، كأنما شابهت الوقفة الراوي كلي العلم في صفة (الخارجية) ذات الاتجاه التقليدي. ذلك أنها (مثله) لاتقع في سياق السرد وأفعاله المتتابعة، إلى الحد الذي جعل جماعة من النقاد يجيزون حذفها دون أن يؤثر ذلك على فهم الرواية وموضوعها الذي كتبت من أجله.

وما دمنا نفترض (بالضرورة الفنية) وجود علاقة مباشرة بين الرؤية والصورة، فإن القسم الثاني من أقسام الصورة ينطلق غالبا من الراوي الداخلي بضمير المتكلم (أنا). وهو يوهمنا أو يحاول إقناعنا بواقعية التجربة الشخصية والسيرة الذاتية التي يقصها علينا. كما يوهمنا بواقعية كل من مرّ بهم فيها وما مرّ به. لذلك ولأنه واحد من شخوصها الذين يشاركهم ويصاحبهم ويكون معهم في صنع الفعل السردى (الحدث)... يوزع وصفه للشخوص والأمكنة والمواقف على أفعال السرد،

ويجعله ملتحما بها وبمدلولها الفني المتنامي قدما. ولذلك اعتبرت هذه الصورة السردية متحركة بل وصفت بأنها متحركة. لالتحامها بحركة أفعال السرد (ديناميته) في حين اعتبرت - سيزا قاسم - الصورة الوصفية السابقة سكونية. لأنها مجرد حشد لمجموعة من الصفات غير المبثوثة في ثنايا الفعل والحركة. أو معزولة عن تنامي الحدث الحكائي. في رأى معظم النقاد. وأن الراوي الذي نرى من زاويته الصورة السردية. ينطلق من تقنيات تيار الوعي المنهمرة على شكل فيضان من الذاكرة والحوار الداخلي وشتى تقنيات الحلم (الفانتازيا) والخيال والتكثيف الفني... اعتبرنا تلك الصورة حديثة الاتجاه وكذا التوظيف الفني لها. الذي يحاول اقناعنا بواقعيتها. مستخدما في ذلك عنصر الإيهام الذي ينطلق منه التوظيف الفني للراوي بضمير المتكلم وهو يصف الحدث وكل من مرّ بهم في مذكراته الشخصية ذات الطابع الاعترافي (التيبوغرافي).

أما القسم الثالث من أقسام الصورة فهو الصورة السينمائية. التي تنطلق من عيني الراوي في الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد في الأدب. وهى الرؤية التي ذكرنا سبب جدتها الكامن في كون الراوي فيها شبيها بالكاميرا المتحركة (الترافلينج) في التصوير السينمائى. هذا الراوي الذي يطلق عليه النقاد تارة اسم "الراوي غير الظاهر" وأخرى اسم "الراوي الشاهد" ويعرفونه "بالراوي غير الظاهر - إذن - عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور. وهذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرماها فيبدو الشيء القريب منها كبيرا والبعيد عنها صغيرًا والذي يقع في مجالها معلومًا والذي يقع في مجالها مجهولا. كما أن لون العدسة وشكلها يعكسان لون العالم المصور وهيئته. فيتلون وينكمش بتقعرها ويستطيل بتحدبها ويستوى باستوائها. ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله. بكل جزيئاته وهيئاته وألوانه تتشكل تبعا لشكل هذه العدسة الراصدة ولونها وزاويتها وموقعها"[10]. وتطلق يمنى العيد على هذا النوع من الرواة اسم الراوي الشاهد. ذلك أن وظيفته الآلية التي غدت تشبه الكاميرا. حددت دوره في بنية النص السردي. وهو مجرد "الشهادة - شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي. حيث في هذا الزمن الذى تغيرت ويتيرته التاريخية واختلف واقعه الثقافي تراجع أثر الكاتب وضمرت فاعلية الكتابة. والتراجع ليس تلقائيا. بل هو قائم في إطارالشعور بهيمنة السلطة السياسية وقوة حضورها في الثقافي أو قدرتها على الإمساك بالثقافي"[11]. ومن هنا كانت الصورة السينمائية التي تنطلق من عيني الراوي (غير الظاهر) أو الراوي الشاهد. هي البنية الشكلية - إذن! - التي لا يظهر فيها هذا الراوي الخارجي البتة على مستوى القول ولا يتدخل بالتفسير أو بالتعليق ويجعلنا نتابع كل ما تلتقطه عيناه (بالصوت وبالصورة) التقاطا آليا. محايدا وموضوعيا غاية الموضوعية. لأنه - إذ ذاك - التقاط خارجى تماما يجعلنا أمام عرض سينمائي متطور تكنولوجيا. أو بنية شكلية جديدة وأكثر حداثة مما اعتدنا على قراءته في الكتابات السردية. بنية موغلة في العناية بالشكل. إلا أنها. مع ذلك. بنية ذات معنى عميق في بعده الفلسفي الذى يقع وراء العرض السينمائي المقروء في كامل البنية السردية التي حددت هوية الراوي المحصورة وقتئذ بمجرد الشهادة ووظيفته المحددة بمجرد التصوير الخارجي. بل التسجيل الآلي. حسب يمنى العيد.

الرؤية الثنائية

حين تجتمع الرؤيتان السرديتان: الخارجية التقليدية (بوجه خاص) والداخلية الحديثة في بنية النص السردي الواحد. يطلق النقاد على مثل هذه الرؤية مصطلح الرؤية الثنائية. حيث نكون أمام رؤيتين سرديتين متباينتين غالبا. ومن ثم راويين اثنين. أحدهما بضمير الغائب (هو) والآخر بضمير المتكلم (أنا). أي أننا نكون أمام نص سردي واحد. يجمع بين اتجاهين أدبيين متباينين، بالضرورة الفنية.

الرؤى المتعددة

ينبغي الإشارة إلى أننا حين نقول: إننا أمام رؤيتين سرديتين "وهما الرؤية الثنائية الناتجة عن امتزاج رؤيتين هما الخارجية والداخلية. والرؤية المتعددة وهى الرؤية التى تتنوع فيها الرؤى وتختلط وتتشابك فيتلون بها السرد"[١٢]. فذلك يعني أن هاتين الرؤيتين الأُخريَيْن ـ ونقصد الثنائية والمتعددة ـ رؤيتان فرعيتان عن الرؤى السردية الثلاث. باعتبارها الرؤى الرئيسة في التقسيم النقدى لها. وأن ما نقوله عن الرؤية الثنائية أو المتعددة يظل من قبيل الجمع بين أكثر من رؤية من تلك الرؤى الرئيسة. ومن هنا كان مفهوم الرؤي المتعددة يعني السماح باستخدام عدد من الرواة الذين لا يخرجون عن مفهوم الراوى في التقسيم الثلاثي الرئيس للرؤي السردية التي تحدثنا عنها سابقاً. غير أن تعدد الرواة (وكذا الرؤي) الممكن في بنية النص السردى الواحد ينطلق من السماح للرواة (فوق الاثنين) بالتناوب الفني على رواية الأحداث واحدًا تلو الآخر. ومن الممكن أن يستقل كل واحد منهم بسرد حكايته بنفسه أو يسمح لهم بسرد الحدث الواحد كلٌّ من وجهة نظره المختلفة نسبيًا عن الآخر[١٣]. ولأنهم مجموعة قليلة أو كثيرة من الرواة وصفت رؤيتهم بأنها متعددة وليست ثنائية ولا أحادية.

نماذج المقاربة النقدية

بداية. تجدر الإشارة إلى أن أعمال عبد الولي (القصصية وكذا الروائية) تكاد تنحصر في رؤيتين سرديتين. هما: الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدى والرؤية الداخلية ذات الاتجاه الحديث. وهذه الأخيرة. لعلها الأكثر استحواذاً على البنى السردية في كافة أعماله حسب ما يمكن أن نلاحظه عند المقاربة النقدية للمجموعات التى تضم نتاج عبد الولي القصصي. وهى "الأرض يا سلمى" و"عمنا صالح" و"وشيء اسمه الحنين".

ولعل أول ما يمكن أن نلاحظه. منذ القراءة الأولى لقصص المجموعات الثلاث ـ موضوع المقاربة النقدية ـ نسبة الحضور التى تشكلها الرؤية الداخليه بالقياس إلى إجمالى عدد القصص الذي يبلغ ثلاثين قصة. تستحوذ الرؤية الداخلية المستعينة بالراوي بضمير المتكلم على ثمان عشرة قصة منها. أى بنسبة (٢: ٣) تقريبًا. في حين تستحوذ الرؤية الخارجية المستعينة بالراوي بضمير الغائب على اثنتى عشرة قصة. أى بنسبة (١: ٣). أى أن نسبة الرؤية الداخلية بالقياس إلى الرؤية الخارجية هى (٢: ١) تقريبا. ذلك مع ملاحظة الحضور النسبي للرؤية الداخلية حتى في القصص المسرودة بضمير الغائب ذلك أنها تقع في سياق السرد الذاتي العام للراوي بضمير المتكلم الذى يروي لنا عن كل من مرّ بهم. وما مرّبه في تجربته الشخصية. مستعينًا عند الحديث عن كل ذلك بضمير الغائب التابع ضمنًا (وقتئذ) لضمير المتكلم الذي تنهمر من خلاله كل الذكريات والمواقف الجوهرية (المؤثرة) أو الثانوية العابرة.

– أولاً: نماذج الرؤية الداخلية

فى المجموعات الثلاث ـ موضوع المقاربة النقدية ـ تنطلق الرؤية الداخلية مما يطلق عليه النقاد بأدب السيرة الذاتية. ولذلك ترتبط بالراوي بضمير التكلم وهو يدون ذكرياته (الجوهرية أو الثانوية) على هيئة مذكرات شخصية عاشها وخبرها ومر بشخصياتها في داخل الوطن وفي المهجر معًا. منذ طفولته التى تزامنت مع عهد الأئمة الذي فرض على الناس وابلاً من الظلم والقهر والتخلف والجوع ودفعهم إلى اختيار الهجرة سبيلاً للخلاص والبحث عن الرزق والذات والاستقرار. وعلى الرغم من أن هذه الذكريات ذات أساس واقعي فعلي (تاريخي) إلا أن المعالجة الفنية لها جعلتها مجرد متخيل سردي. لا يمكن أن يكون صورة طبق الأصل عما يحدث تمامًا في الواقع الإنساني. حسب ما أوضحنا ذلك عند الحديث عن أقسام الرؤية السردية. ومن هنا تنطلق مقاربتنا

النقدية للنصوص القصصية المختلفة، من حافة التماس بين الفن والواقع، بل من الفن بالدرجة الرئيسة. وإذ ذاك. فنحن أمام متخيل سردي اسمه (قصة) وحسب. قصة، بل قصص وذكريات شهدها الراوي بضمير المتكلم تارة في القرية وتارة في المهجر، في أديس أبابا (الحبشة)، تحديدًا ابتداءً من قصة "امرأة" أولى قصص مجموعة "الأرض يا سلمى" وهي قصة تحكي ـ في موضوعها الفني ـ عن إحدى الذكريات التي مر بها الراوي بضمير المتكلم زمن مراهقته في أديس أبابا. حين اتجه هو وأقرانه المراهقون إلى واحد من أزقتها المؤدية إلى حانات الرقص والشراب، بحثاً عن امرأة من بائعات الهوى. وحين يجدونها يتخذ الراوي بضمير المتكلم موقفاً محايدًا يكشف عن خوفه العميق وخجله البالغ مقارنة بأقرانه المرافقين له. وهم يعبرون عن رغبتهم (الإيروسية) بحرية تامة، جعلتهم يحيطون بها حتى أصبحت وسطهم كالفأرة في المصيدة ـ حسب تعبيره. ولعل السبب في بقاء هذه الحادثة العابرة خالدة في ذاكرة راوينا بضمير المتكلم ما حملته من آثار نفسية (وربما فلسفية) عن أول امرأة قابلها في حياته. خاصة، حين انتبهت إلى خوفه وإلى خجله، محاولةً تخليصه من إرثه الثقافى المخزون في ذاكرته الأيديولوجية والاجتماعية عن المرأة وعن وابل المحرم والممنوع عند التفكير في إقامة أيه علاقة من أي نوع معها. ولذلك ظلت قبلتها وحرارة صدرها وابتسامتها باقية في ذاكرته التي دونت اعترافه الذي يقول في سياقه: "لم أشعر بأنني أسير فشفتاي تحملان دفء شفتيها وصدري يحترق ووجنتاي تلتهبان. شعرت بالسعادة وأنا أحمل آثار امرأة لأول مرة ورائحة عطرها تفوح من ملابسي. كانت السعادة غامرة وتراءت لي عيناها وأحسست نحوها بالحب"[14]. هكذا يمكن لنا أن نفهم شيئاً من المسكوت عنه انطلاقًا من المنطوق السردي الذي يتجلى على مستوى القول في بنية الشكل القصصي وحسب النماذج التى نقتطفها من المقاطع السردية المختلفة كأدلة تبرهن على صدق ما نؤوله فنيًا.

وفي ضوء ما كنا قد تحدثنا عنه في أقسام الصورة المنطلقة أساساً من تقنيات الرؤية السردية، نلاحظ أن الوصف المرافق لتقنية التذكر الواردة على لسان الراوى بضمير المتكلم في بنية القصة المشار إليها (مثلا) هو الوصف الذى تسميه سيزا قاسم "الصورة السردية" حين تلتحم الصفات مع أفعال السرد التحامًا بنيوياً لا يمكن عزله، لأنه، إذ ذاك، يسهم في نمو السرد وتطوره. علاوة على أنه وصف نفسي، ينسجم وتقنيات تيار الوعي الحديثة التي يسيطر فيها التذكر كثيرًا، ويبدو الوصف عندئذ نابعا من الذات ومن شعورها ولاشعورها. لذلك كان ضمير المتكلم أقرب الضمائر إلى الرؤية الداخلية المنطلقة من أسلوب السرد الذاتي.

وفي قصة "الغول" التي يتخذ عنوانها بعداً رمزياً يتجه مثلاً إلى معنى الإمام، تبرز صفة مهمة من صفات الرؤية الداخلية. وهي صفة المشاركة أو المصاحبة التى جعلت النقاد يسمونها أحياناً (الرؤية مع). ذلك أن الراوي بضمير المتكلم ـ كما أشرنا سابقاً ـ يكون مشاركاً للشخصيات الأخرى في صنع الحدث والأحداث. ولذلك وهو مثلهم في العلم والمعرفة، أى أن معرفته تساوي معرفتهم المحدودة. وهو مثلهم يسمع ما يسمعونه من المعلومات الواقعة في عالمه الحكائي. وذلك ما يمكن أن نلاحظه منذ الأسطر الأولى من قصة "الغول"، حين يتحدث على سبيل التذكر مخاطبًا صديقته بالقول مثلا: "الرياح تعصف في الخارج بشدة ياصديقتي، فاقتربي مني لأحكى لك قصة ... أصغي إليّ جيداً، لأنها قصة سمعتها عندما كنت طفلا ويسمعها كل أطفال قريتي الآن. قصة انتصارنا. إنها عن الغول في جبلنا"[15]. وبالتأمل في موضوع القصه بتقنية الراوي بضمير المتكلم، نلاحظ أنه بالفعل يحمل بعداً رمزيا يشير إلى أن القصة في الأساس حكاية شعبية، نسجتها المخيلة الاجتماعية الكامنة في الإرث الثقافي العام ووظفها المؤلف كي تعبر عن مرحلة تاريخية حاسمة في حياة الإنسان اليمني المعاصر ونقصد مرحلة الثورة وسقوط أسطورة الإمام المرعبة في ذاكرة الناس ووعيهم. ومن هنا اتخذ الغول في القصة بعداً سياسياً رامزاً يتفق باختصار شديد مع المثل المجتزأ

من الذاكرة الشعرية. والذى يقول: "إن البعوضة تدمي مقلة الأسد" ذلك أن الراوي بضمير المتكلم أعطى صفة بطولية لامحدودة لامرأة ضعيفة. بل أرملة مرض طفلها فلم تستطع معالجته وإنقاذ حياته لفقرها حتى كاد الأمل أن يضيع لولا أنها توصّلت بالتفكير العميق إلى الحل الذى كان يتخلص في الحصول على قلب الغول. لأنه الدواء الذي لا يمكن السيطرة عليه إلا بقتل الغول. وبالفعل قتلت الغول وانتهت أسطورة الغول المرعبة. بوصفه موضوعًا رامزًا لنهاية أسطورة الإمام المستبد على يد فئة مناضلة ومقهورة (سياسيا واقتصاديا) من الضباط الأحرار في شمال اليمن وانتصارهم بشجاعة باسلة على جبروت الإمام وطغيانه. بالثورة التى اندلعت نيرانها سنه ١٩٦٢م.

وقد تكون الذكرى المنهمرة على لسان الراوي بضمير الأنا في الرؤية الداخلية هذه...موقفا عابرا أو لحظة انفعالية مكثفة. تنسجم ومفهوم القصة القصيرة الذى يعتبرها "فن اللحظة الحاسمة واللقطة السريعة والغرض الواضح. يتم التعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفعال"[١٦]. فمن المواقف العابرة التى نجدها في قصص عبد الولي. مثلا. قصة "سوق السبت". وهي القصة التي نقرأ في أسطرها جانبا من ذكريات الراوي بضمير المتكلم بعد عودته من المهجر إلى الوطن. حيث تعطلت السيارة بالراكبين القاصدين (سوق السبت) لشراء متطلبات العيد وكان الراوي بضمير المتكلم مثلهم متجها إلى تلك السوق التى تتلخص أهميتها قبل الثورة في أمرين: الأول كون السوق بمثابة مركز تجارى يلبي احتياجات الناس الشرائية. والثاني موقع السوق الحساس آنذاك. أي قبل الوحدة اليمنية بعقود تاريخية. "فسوق السبت هى نقطة تفصل بين شمال اليمن وجنوبه". كما يقول الراوي بضمير المتكلم وهو يصف كل ما شاهده فيها وكل من مر بهم ولفتوا نظره من الناس. كتلك المرأة التى كانت تتابع ما كان يدور بين الحمير والحبال التى تربطها. من صراع. يقول مثلا: "غدا العيد والسوق بفجيجها تثير الغثيان والصراخ وصوت الماشية ونهيق الحمير وهي تتغازل أمام باب الطاحونة. غير أن الحبال التى تربطها إلى الجدران تمنعها من تنفيذ ما تريد. كان صراعا حادا بين الحمير والحبال والشمس ترسل أشعتها بقوة. والذباب يراود العيون بإصرار. وامرأة تختلس النظر إلى مايدور. كانت سمراء صغيرة نحيلة الجسم في ملابس سوداء على وجهها حرمان سنوات الشباب وهي تتابع ما يدور وخيبة الأمل رسم بقوة كلها هزم الحمير"[١٧].

ولأن ضمير المتكلم تقنية توهمنا فنيا بأننا أمام سيرة ذاتية واقعية بالفعل. تبدو الرؤية الداخلية محملة بمواقف للراوي. يمكن أن تكون سياسية أو اجتماعية أو فلسفية ذات أبعاد رامزة عميقة ودالة جميعها على المؤلف المختبئ خلف قناع هذا الراوى بضمير المتكلم. من قبيل موقفه المزدوج (ونقصد الحضاري وكذا السياسي) في قصة (العم صالح). وهي القصة التي يجزم راويها بضمير المتكلم صراحة (أى مستوى المنطوق السردى) أنها واقعية. حدثت بالفعل. ويحاول أن يستخدم أسلوب العامة من الناس حيث يردون أن يؤكدوا صدقهم في كل كلمة يتفوهون بها. فيقول عبر حواره المنفتح على الآخر (السامع أو القارئ) مؤكدا صدقه في القصة التى يرويها عن العم صالح. المجنون الذي كان يراه في سجن القلعة (مثلا): "ولكن لماذا كل هذا الحديث ما دمت أريد أن أقص عليكم سبب وجوده هنا. وقصته هذه - وأقسم لكم لم تكن من بنات أفكاري ولا بعض مؤلفاتي القصصية وبإمكان الذين يصدقونها أن يذهبوا إلى هناك وأن يدخلوا سجن القلعة ليتأكدوا من أنني لم أقل غيرالحقيقة.."[١٨] ويتلخص موضوع القصة التى يرويها لنا الراوي بضمير المتكلم (باعتبارها ضمن ما مر به في تجربته الشخصية ومعايشته للناس) في التعصب الديني الذي صدر عن أهالي صنعاء ضد قصة الحب التي انتشرت عن العم صالح في شبابه. حيث أحب فتاة يهودية. وهو الشاب الوسيم الذي كان أول من عرف قيادة السيارات في اليمن عندما وصلت أول سيارة إلى صنعاء في الثلاثينيات. علاوة على إصرار الفتاة اليهودية على التمسك بدينها ورفضها اعتناق الإسلام إلى أن "غادرت صنعاء دونما كلمة وداع. وغادر صالح العمراني عالم العقلاء. يقود نفسه

وكأنه سيارة"[٤٩]. هكذا يقول لنا الراوي دون أن يعطي تبريرا مباشرا لسبب دخول العم صالح سجن القلعة إلا الجنون. ذلك أن سجن القلعة في عهد الأئمة كان مشهورا بالجمع بين المجانين والمعتقلين سياسيا. وبالنظر إلي البنية الكلية للمنطوق السردي الدال بدوره على المسكوت عنه، يمكننا أن نفهم السبب الكامن وراء سجن العم صالح (زمن شبابه) الذي قد يكون سياسيا إلى حد كبير. ذلك أن الرجل كان أول من عرف قيادة السيارات زمن حكم الأئمة في اليمن. حين كان من حق السلطة فقط أن تمتلك السيارة وأن تختار من يقودها. وهذا يعني أن العم صالح كان من المقربين إلى السلطة. فلماذا تعرض للسجن إذن؟ ربما لاعتقاده بأن السلطة السياسية هي السبب الحقيقي في فشله في قصة الحب. ذلك أنها كانت تكرس في أذهان الناس تعصبا دينيا لا محدودا ضد اليهود (فالإمامة في اليمن كانت في الأساس سلطة دينية) وقد عمّق هذا التعصب الديني من الفجوة الحضارية بين الديانتين (الإسلام واليهودية) وجعل الناس في صنعاء (ومن ورائهم السلطة السياسية) يثورون على قصة حبه ويدفعونه من ثم إلى اتخاذ موقف عدائي حاد من الجميع بمن فيهم حبيبته التي رفضت أن تتخذ موقفا سليما من الإسلام فتعتنقه) لذلك كان الموقف العدائي من السلطة السياسية (حسب ما يمكن أن نفهم على مستوى المسكوت عنه) السبب في دخوله السجن، ذلك أنه الموقف الذي لا يسمح به عادة الحاكم الأرستقراطي في الأنظمة الدكتاتورية.

وقد يتضمن الموضوع الاجتماعي الذي تعالجه القصة فنيا بعدا سياسيا وفلسفيا رامزا. كالذي نفهمه من قصة (وكانت جميلة) التي يتلخص موضوعها الواقع علي مستوي المنطوق السردي (أي القول) في حكاية تلك المرأة الجميلة التي تأتي من الجبل إلى مدينة الراوي بضمير المتكلم محمّلة بكل ما ينتجه الجبل من خيرات وقات وخضراوات وفواكه تبيعها في المدينة. ولعل السبب الذي خلد حكاية هذه المرأة الجميلة في ذاكرة راوينا يكمن في التميز والغموض الذي يحيط بها ويجعلها تتجاوز بعدها الفسيولوجي الواقع علي مستوي المنطوق السردي إلى الأبعاد السياسية وكذا الفلسفية التي نفهمها علي مستوي المسكوت عنه في ثنائية المنطوق والمسكوت عنه التي نحاول الانطلاق منها ونحن نقارب بنيويًا ما تؤديه الرؤي السردية في قصص عبد الولي. خاصة. من وظائف فنية من شأنها أن تخدم السرد وأن تسهم في إيصال الرسالة المرجوة من الأدب والإبداع عموما. ليس علي المستوي الإنساني فحسب، بل علي المستوى الفني نفسه. وعلي اعتبار أن النص السردي - كما نعلم - رسالة تحتاج إلى مرسل (الراوي باعتباره تقنية سردية) وإلى مرسل إليه (القارئ أو المتلقي بوجه عام). ويستطيع هذا الأخير وخاصة المتلقي أو الناقد الواعي. وهو يتتبع سيرة المرأة الجميلة (الموجزة طبعا حسب ما يقتضيه شكل القصة القصيرة فنيا) وكذا من خلال علاقة الناس بها في تلك المدينة أن يجد تأويلا مقنعا (إلى حد كبير) للبعد السياسي الرئيس في القصة. فمثلا يقول الراوي بضمير المتكلم في سياق معرفته المحدودة بتلك المرأة: "من هي؟ ما اسمها؟ ومن أية قرية أتت؟ ولماذا لم نرها من قبل؟ وهل هي متزوجة أم لا؟ مئات الأسئلة كانت ترمى في الشارع ولا تجد من يلتقطها وإن كانت هناك همسات تقول إنها ليست جديدة على المدينة أو إنهم رأوها من قبل طفلة كانت تنزل من الجبل مع أمها ولكن لا تأكيد هناك بشيء. ابتسم أحدهم، إنه يعرف أمها التي كانت تشبهها تماما وكانت مثلها جميلة عام ١٩٤٨، وكان عشاقها والراغبون فيها أكثر منها. ولكن الأم ماتت في ظروف غريبة بعد أن ولدت طفلتها هذه. وأنها لا تعرف أمها مطلقا، وأن الذى رباها كان والدها الشيخ الذي يرفض أن ينزل من الجبل وأنه قابع هناك يزرع أرضه ويرعى ابنته كل يوم. تحدثت المدينة أكثر وأكثر وأعتقد أن مدينتنا لم تنم تلك الليلة وإن نامت فقد كانت تحلم وتتمنى أن تراها كل يوم .. كل ساعة وكل دقيقة"[٥٠].

لعلنا نلاحظ أولا الرؤية الداخلية التى يبدو فيها الراوي بضمير المتكلم محدود العلم بالسيرة الذاتية التي سمع بها مروية على ألسنة الناس وضمن ما همسوا به. مثله في ذلك مثل أي شخص

في تلك المدينة التي قدمت إليها المرأة الجميلة من الجبل. ولعل التأمل في المقطع السابق يلاحظ أن السيرة الموجزة لهذه المرأة الجميلة تحمل بعدًا سياسيًا واردا على سبيل الرمز الذي يمكن لنا أن نفك غموضه الفني لنعيده إلى سياقه التاريخي. بالقول مثلا: إن هذه المرأة الجميلة ترمز إلى عدة معان. كالأرض والوجود والحياة والثورة. ولعل هذا الأخير - أقرب المعاني إلى السيرة المسرودة على سبيل الرمز. ذلك أن الأم التي كانت تشبه ابنتها في صفة (الجمال) - كما يقول المقطع السابق - ماتت في ظروف غريبة وتحديدًا عام ١٩٤٨م. وهو العام الذي اقترن في تاريخ اليمن المعاصر بالمحاولة الثورية التي فشلت في الإطاحة بنظام الملكة المتوكلية آنذاك ومن ثم الفشل في تحقيق المبادئ والقيم والأهداف الجميلة. ولذلك اقترنت صفة الجمال بالمرأة وبالأم التي ماتت بعد أن ولدت طفلتها. أي بعد أن تركت الأمل مفتوحًا لقيام ثورة أخرى جميلة. أيضًا في مبادئها وقيمها وأهدافها التي اتضح للراوي بضمير المتكلم على مستوى البعد الفلسفي الطوباوي ومن ثم السوداوي أن الثورة اللاحقة كتلك السابقة تبدأ جميلة وبراقة ومثمرة. سواء أجهضت ففشلت أم نجحت فاستأثر بجمال زهوها وثمارها ذو السلطة والنفوذ وأفرغوها من محتواها الفعلي الذي قامت من أجله. حتى أصبحت مجرد كلام أجوف من أي معنى باعث على الأمل أو الحياة. ولذلك بدت المرأة الجميلة في آخر سيرتها الموجزة (على سبيل الرمز) مريضة وفاقدة لسحرها القديم ولفارسها المجهول الذي ضاع في إحدى صفحات الكتب - كما يبدو ذلك على مستوى الحوار الذي كان يدور بينها وبين الراوي بضمير المتكلم الذي بدا متميزًا في موقفه منها وفي علاقته بها.

تلك العلاقة التي على الرغم من صدقها ظلت سلبية تكشف عن عجزه في التعبير أكثر من مجرد الاحتفاظ بحبه لها في قلبه وفي تدوين تاريخها - يقول مثلا في إحدى حواراته ذات البعد الفلسفي معها: "وأصبحت أرقبها.. قالت لي ذات يوم:

- هل لازلت تسجل تاريخي؟

- قلت لها: بدقائقه.

- قالت: ولكنك لا تعرف الحقيقة

- قلت: الحقيقة دائمًا لا تقال لأنها لا ترى.

- قلت: إذن ماذا تسجل؟

- قلت: عواطف الناس نحوك. عواطفهم الصادقة وعواطفهم الكاذبة"(٢١) وعلى الرغم من أن هذا الراوي بضمير المتكلم بدأ شبيهًا في دور التسجيل والشهادة بدور الراوي غير الظاهر في الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد فإن الشبه هنا يقف عند حد المدلول الفلسفي لا الدال الفني. فالراوي (غيرالظاهر) لا يشارك في صنع الحدث مثلاً. لأنه ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي. ولذلك كان خارجيًا في حين أن هذا الراوي بضمير المتكلم ينطلق من أسلوب السرد الذاتي الذي جعل منه شخصية مشاركة ومصاحبة للحدث ومن ثم راصدة له من الداخل وإن بدا دوره في صنع الحدث محصوراً (هنا) بمجرد التسجيل أو الشهادة على عصره. هذا الدور المنوط تاريخيًا بالإنسان المثقف صاحب الإرادة المسلوبة والقرار المشلول وصاحب العقل المتأمل والقلم المدون من على بعد أو مسافة ظاهرة أو خفية. اختيارية أو مفروضة من قبل ذوي النفوذ والسلطان.

ولأنه كذلك من الوجهة الفلسفية على الأقل بدا على مستوى الفن. في بنية القصة. الشخصية التي أحبتها المرأة الجميلة. ذلك أنه الوحيد الذي استوعب قدرها وسر جمالها فأحبها حبًا صادقًا ومختلفاً عن كل الذين أحاطوا بها وتزوجوها أو لم يفعلوا. مثل صاحب المستودع الكبير الغني جداً الذي كان زوجها الأول. أو ضابط أمن المنطقة زوجها الثاني. مع الإشارة إلى أن زواجها لم يدُمْ لأن كلا منهما لم يكن مؤهلاً للاقتران بها. وحسب ما يبدو من علاقة المرأة الجميلة بالراوي بضمير المتكلم. نلاحظ أنه الوحيد الذي كان مؤهلاً للزواج منها لأنه يرمز لنموذج الوعي

والنضج والضمير الإنساني، الجدير إذن بصناع الثورات الناجحة القادرين ليس على مجرد إشعالها بل الحفاظ على مبادئها ومكاسبها وشتى قيمها وأهدافها الجوهرية. كأنما يريد أن يقول لنا: إن منطق البقاء للأقوى الذي هو منطق الغاب أساساً. ينحي جانبًا المؤهلين لصيانة المبادئ والمكاسب والأهداف الثورية ذات البعد الإنساني الذي ينبغي أن يكون بنّاءً وخلاقًا. ولذلك تفقد الثورات جدوى قيامها وسر جمالها. بل خلود ذكراها وتصبح مجرد شعارات تقف على أطلال مجد كان وأصبح في طي النسيان بعد أن انطفأ بريقه وقضي على صانعيه. لعل في هذا التأويل الفلسفي ما يؤكد أهمية العنوان. حين اقترنت صفة الجمال بالفعل الماضي (كان) وحين أسهم ذلك الاقتران في فك غموض الرمز الذي قد يكتنف موضوع القصة الاجتماعي أساسًا، أو الذي يبدو اجتماعيًا للوهلة الأولى. كأنما اختزل العنوان كل ما أوضحه التفكيك الفني للرمز في بعده السياسي خاصة.

– ثانيًا : نماذج الرؤية الخارجية

الرؤية الخارجية في قصص عبد الولي هي التقنية التي يبدو فيها الراوي بضمير الغائب غالباً متصفاً بشيء من الديمقراطية، بعكس ما هو معروف عن هذه التقنية التقليدية ذات العلم المطلق والهيمنة التامة على العالم الحكائي الذي ترويه لنا وتحرك شخوصه الفاعلة بمشيئتها الشبيهة مجازاً بمشيئة الذات الإلهية. وحين نقول إن الراوي بضمير الغائب هنا قد أصبح ديمقراطيًا فهذا يعني أن عبد الولي أخرجه من جموده التقليدي واقترب به من حدود الاتجاه الحديث نسبياً. ذلك الاقتراب الذي نراه يتجلي على مستوى السماح لشخوصه القصصية (مثلا) بالتعبير عن نفسها وبالتناوب مع الراوي بضمير الغائب في الرواية عن ذكرياتها وتجاربها الشخصية، بكل ما تحويه من آلام ومعاناة وهموم وأحلام تفيض (غالباً) على شكل حوارات داخلية. ولعل أبرز نموذجين قصصيين نوردهما في هذا الصدد، هما: "الأرض يا سلمى"، وقصة "مومس". ففي قصة "الأرض يا سلمى" أولاً يبدأ الراوي بضمير الغائب الحديث عن سلمى حديثاً يهدف من ورائه إلى إفساح المجال أمامها كي تتناوب معه الرواية عن نفسها وعن معاناتها التي فرضتها هجرة الزوج إلى خارج الوطن. تاركاً إياها (في القرية) ترعى الأرض والأبناء وأهل الزوج وتقضي شبابها في انتظار الغائب الذي طالت سنوات اغترابه. والمتأمل في الحضور الشكلي للرؤية الخارجية يلاحظ أن الراوي بضمير الغائب ظهر مرتين فقط في بداية القصة وفي نهايتها. في حين استحوذ الحوار الداخلي الذي فاض من ذاكرة سلمى على معظم السرد القصصي. يقول الراوي الخارجي: "لم يكن لدى سلمى عمل تؤديه في ذلك العصر. فالسماء تمطر وجميع من في المنزل يَغُطون في نوم عميق فلم تجد إلا أن تخلو إلى نفسها في غرفتها وأن تتمدد على سريرها مولية وجهها الصغير شطر النافذة المفتوحة على الحقول ورأت مياه المطر تندفع من السواقي إلى الأرض العطشى، لكن خيال سلمى انطلق بها بعيداً عن الأرض والمطر إلى أشياء لم تكن لتفكر بها وسمعت صوتاً كأنه همسات رقيقة يقول: "سلمى – أخيراً ها أنت تواجهين نفسك.."[٢٢] هكذا يفيض تيار من الذكريات الملتحمة بالحوار الداخلي بعد أسطر معدودات وردت على لسان الراوي الخارجي بضمير الـ(هو)، وبدت كأنها مقدمه أو تمهيد (موجز) يسبق ما سوف يبوح به حديث الروح من معاناة مسكوبة في قالب شبيه بالمذكرات الاعترافيه (التيبوغرافية) التي تخاطب من خلالها سلمى (الشخصية المحورية في القصة) نفسها مستعينة بضمير المخاطب الذي يوحي بوجود آخر ينفتح عليه الحوار الداخلي أو الصوت المنفرد أساسًا. وهكذا يقدم لنا الراوي الخارجي شخصيته القصصية أولاً ثم يتركها على خشبة المسرح تقدم نفسها بنفسها وتحكي لنا عن معاناتها التي هي معاناة كل امرأة في اليمن هاجر زوجها إلى خارج الوطن طلباً للرزق وتركها تتكبد مشاق المسئولية الثقيلة على عاتقها فترعى الأرض حتى لا تبور والأبناء وأهل الزوج، لتكتشف أن الزوج لم يخفف عنها تلك الأعمال الشاقة التي كانت تقوم بها قبل الزواج في بيت والدها حين كانت تظن أنها

بالزواج سوف تجد الراحة والهدوء ... كما تعترف بذلك على مستوى حوارها الداخلي مع نفسها حوارا منفتحاً على الذات عبر الاستعانة بضمير المخاطب الذي من شأنه أن يفترض آخر يسمع شكواها وبوح معاناتها على سبيل الإيهام الفني الذي أدى من جهته إلى ظهور الجمل الإنشائية المنهمرة على شكل سؤال وجواب يفرض نفسه في سياق التذكر الملتحم بالحوار الداخلي المنفتح على الذات، وحدها. ويصل التذكر ذروته الدرامية حين تقع سلمى في صراع مع الذات. لأنها فكرت في رجل آخر وفي شبابها الذي قد يضيع في سنوات غياب الزوج. غير أن الحوار يهدأ منذ أن تتذكر سلمى أرضها، كيف تتركها؟ لمن؟ للزوج الذي إن عاد لن يهتم بها أم لإبنها الذي قد يهجرها حين يكبر كأبيه؟ أخيراً يظهر الراوي الخارجي بضمير الـ(هو) ثانية في نهاية القصة مقتحماً خشبة المسرح ومتخللاً فضاء الصوت المنفرد، بتعليق موجز يقول فيه:

"وغاب الصوت وسلمى تنظر حواليها في ذهول ومياه الأمطار تتساقط في نغمات حالمة على الأرض فتنساب جداول إلى مدرجات الزراعة وتعانق جذور الزرع الأصفر وتهبه الحياة. وفُتح باب الغرفة، دخل ابنها الصغير وارتمى في أحضانها وسلمى تهتف بداخلها: سأعلّمه كيف يحب الأرض، بينما كانت المياه تغوص في أعماق الأرض".

أما في قصة "مومس" فيبدو الراوي الخارجي بضمير الـ(هو). ليس ديمقراطيا فحسب، بل منحازاً ومتعاطفاً مع شخصيته المحورية التي يتناوب في رواية سيرتها الذاتية تناوباً يجعلنا نتخيله حاضراً معها على خشبة المسرح. يتقدم تارة ويحكي عنها ويتأخر تارة أخري ويسمح لها بأن تكمل هي بنفسها الحكاية المأساوية المسكوبة في هذا القالب القصصي القصير. يقول مثلا: "ورمت ذكرى ليلة مؤلمة ومخيفة، كانو أربعة وكانت وحيدة، طفلة، فرحت عندما لمس أحدهم نهديها، لكنها صرخت بوحشية. لم يرحمها أحد كانوا وحوشا بلا قلب. وعندما ذهبوا كانت امرأة عجوز تبتسم لها بوقاحة وهي تمسح نقطا حمراء ودموعا. كانت ليلة رهيبة. المرأة العجوز التي آوتها قبل يومين عندما وجدتها تهيم وحيدة في الشوارع فقدمت لها قطعة لحم ولحوح فتسلمت ثمن ذلك حياءها وطفولتها"[٢٤]. لعلنا نلاحظ بالنظر إلى موضوع القصة أن الراوي بضمير الغائب ليس مهيمنا على قصته هيمنة تحدد ابتداء في أسلوب السرد الموضوعي الملتزم بأحادية الزاوية والضمير المستخدم في الرواية. بل هو راو ديمقراطي إلى حد ما مادام يسمح للشخصية المحوارية في القصة (المومس) بأن تتناوب معه في الرواية عن معاناتها وتجربتها المأساوية التي بدت فيها ضحية هجرة الآباء وضياع الأبناء وتشردهم في الغربة. ذلك ما يفسر إذن اتخاذها طريق البغاء فرارا من الجوع والفقر الذي تعرضت له بعد وفاة والدها في الحبشة وهي طفلة صغيرة بعيدة عن ذويها وأرضها بل وجودها الذي افتقدته لكونها ممن كان يطلق عليهم المولدين، لأن أباها يمني (مسلم) وأمها حبشية (مسيحية) والمجتمع في الحبشة ينظر لهذه الفئة نظرة دونية، تضاعف من حدة شعور هؤلاء المولدين بالغربة. وحين نقول إن الراوي بضمير الـ(هو) يبدو منحازا ومتعاطفا مع قضية شخصيته المحورية في القصة فذلك لا يدل على أن موقفه من هذا قد بدأ مكشوفا وتقريريا أو مباشرا.

ذلك أن عبقرية عبد الولي القصصية حرصت على أن يظل فنيا ودراميا أيضا، يستثير مشاعرنا وذائقتنا الفنية معا ونحن نتأمل في المسكوت عنه من خلال البنية الكلية للمنطوق السردي والأسلوب الدرامي المشترك بين لغة الراوي بضمير الـ(هو) ولغة المومس وهي تروي عن نفسها بضمير المتكلم. أي من خلال الرؤية المأساوية التي تشوب فضاء التناوب السردي بين الراوي وشخصيته المحورية، وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من السيطرة التي تبدو شكلية للرؤية الخارجيه المستعينة بضمير الغائب (هو). منذ الصفحات الأولى من هذه القصة أو تلك فإننا بالنظر إلى كامل أعمال عبد الولي نلاحظ أن الموضوعات التي تعالجها كتاباته ذات الرؤية الخارجية لا

تنفصل البتة عن سياق الذكريات التي يحكيها لنا عادةً الراوي بضمير المتكلم الذي ينطلق من الرؤية الداخلية. ولذلك كان الحضور الفني للراوي بضمير المتكلم واسعا نسبيا حتى مع السيطرة الشكليه للراوي بضمير الغائب في هذه القصة أو تلك، وحسب ما أشرنا كأنما نحن في نهاية المطاف أمام رؤية داخلية يستعين فيها الراوي تارة بضمير المتكلم وهو يحكي لنا عن ذكرياته التي مر بها غالبا في قريته أو في أديس أبابا بالحبشة. وتارة أخرى يستعين بضمير الغائب وهو يروي لنا عن كل من مر بهم وما مر به في تلك التجربة الشخصية ذات الطابع الاعترافي الذي يحاول الراوي من خلاله إقناعنا فنيا بواقعية كل ما تضمنته تجربته الشخصية تلك من أحداث ومواقف وشخوص، لعلها تطابق حيزا كبيرا من السيرة الذاتية لمؤلف هذه المذكرات المسكوبة في قالب فني لا يمكن إلا أن نسميه أخيرا متخيلا سرديا، سواء أكان قصة أم رواية، أم مسرحية.

الهوامش :

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ط١، ١٩٨٥م، دار التنوير للطباعة والنشر: ص ١٨١.

(٢) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط١، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء: ص٤٧.

(٣) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، ط١، ١٩٩٠م، دار الفارابي، بيروت – لبنان: ص٩٥ – ٩٦.

(٤) جابر عصفور، زمن الرواية، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ص٢٤٤.

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية: ص٥٤.

(٦) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٩٥ م: ص ٢١١.

(٧) يمنى العيد، تقنيات السرد: ص ١.

(٨) سيزا قاسم، بناء الرواية: ص ١١٣.

(٩) جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط٢ ١٩٩٧ م، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة: ص ١١٢.

(١٠) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط٢ ١٩٩٦م، دار النشر للجامعات، القاهرة: ص ٨٩.

(١١) يمنى العيد، تقنيات السرد: ص ٩.

(١٢) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط١، ١٩٩٩ م، المركز الثقافي العربي: ص ١٢.

(١٣) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٤٩.

(١٤) محمد أحمد عبد الولي، قصة امرأة، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة، ١٩٨٦ م، دار العودة – بيروت: ص ١٣.

(١٥) محمد عبد الولي، قصة الغول، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص ١٧.

(١٦) أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ط١، ١٩٩٤ م، دار الذاكرة – سوريا: ص٩.

(١٧) محمد عبد الولي، قصة سوق السبت، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص٥٣.

(١٨) محمد عبد الولي، قصة عمنا صالح العمراني، مجموعة العم صالح، الأعمال الكاملة: ص٦.

(١٩) محمد عبد الولي، قصة عمنا صالح: ص٩.

(٢٠) محمد عبد الولي، قصة وكانت جميلة، مجموعة شيء اسمه الحنين، الأعمال الكاملة: ص ١٤.

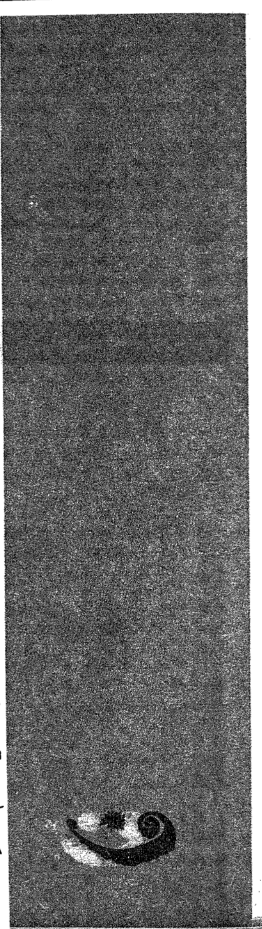
(٢١) محمد عبد الولي، قصة وكانت جميلة: ص ١٩.

(٢٢) محمد عبد الولي، قصة الأرض يا سلمى، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص ٨٣.

(٢٣) محمد عبد الولي، الأرض يا سلمى: ص ٨٨.

(٢٤) محمد عبد الولي، قصة موسى، مجموعة شيء اسمه الحنين، الأعمال الكاملة: ص ٤٧.

نص وقراءتان



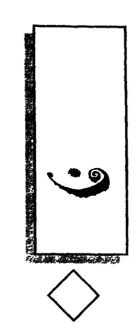
شرق النخيل: وعي الكتابة ولغة الأمومي

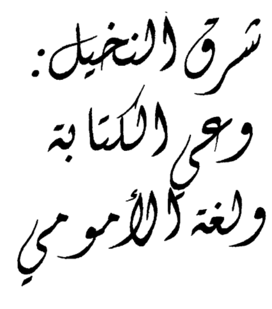
أحمد فرشوخ

القص التمثيلي ومستوياته الدلالية

قراءة في رواية بهاء طاهر «شرق النخيل»

سيد محمد قطب





أحمد فرشوخ

"شرق النخيل" هي النص الروائي الأول لبهاء طاهر. وكان قبل ذلك قد أصدر ثلاث مجموعات قصصية. هي: "الخطوبة"[1]، "بالأمس حلمت بك"[2]، "أنا الملك جئت"[3]. ومن ثم، تكون "شرق النخيل" مُدشنة لبداية وعي أجناسي جديد يتمثل في تجريب السرد الطويل وابتداع عوالم تخييلية أكثر التباسا وثراء.

إنها النص الذي به يتجاوز الكاتب حدود جنس القصة القصيرة. ومن خلاله يلج مجال كتابة أخرى تُجاوز اللقطة والحالة والصورة الخاطفة. لترتاد الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلائق "النثرية" العميقة بين الذات والمجتمع والوجود.

١ . طبعات النص

هذا، وقد شهد النص الرواني المذكور عدة طبعات وصيغ نشر. كما عرف تعديلات طفيفة مسّت مُوازياته النصية:

فقد نُشر للمرة الأولى مُسلسلا في مجلة "صَباح الخير" عام ١٩٨٣، ثم صدر ضمن طبعة أولى بعنوان "شرق النخيل — لو نموت معا" عام ١٩٨٥[4]، ثُم ضُمّ إلى "مجموعة الأعمال الكاملة" بعنوان "شرق النخيل"، عام ١٩٩٢[5]. وبذات العنوان صدر أخيراً عن "دار الآداب" عام ٢٠٠٠[6]. هذا فضلا عن نشر فصل منه بمجلة "الكرمل" تحت عنوان "قطعة أرض شرق النخيل" عام ١٩٨٤[7].

وبتأملنا "لحياة النص" من هذه الوجهة. نُلفيه في البداية والجا للمجال القرائي العام من خلال النشر المتسلسل في مجلة واسعة الانتشار آنذاك: الشيء الذي يفيد اقتران قوة الرواية بالصحافة الأدبية ضمن سياق ثقافي عام. كان يحفز الروائيين "الستينيين" على تواصل أوسع مع القراء. لأجل التأثير في "الرأي العام" والإسهام في حركة التنوير الثقافي والنهضة الأدبية.

وغير خاف، أنَّ الصحافة الأدبية قد لعبت دوراً طليعيا في نشر الثقافة الروائية، وتهييئها للمساهمة في حقل التواصل الفني والاجتماعي بمجموع صراعاته ورهاناته البيّنة والمُضمرة.

ومن المؤكد أن النشر المتسلسل للرواية يُضفي نُكهة مميَّزة على التلقي، وذلك من جهة الطابع المتقطع للقراءة بكل ما يُرافقه من حدّة في التشويق، وإذكاء لآفاق الانتظار، وقدح لزناد الخيال، وترقّب متلهف للمحكيات الآتية، وتقوية لبرهات الفراغ الفاصلة بين محكي وآخر، وشحذ لقلق التعرُّف على مصير المخلوقات النصية.

هكذا، تتخلق سيرورة التلقي المتقطع للرواية، كما لو أن الطيف الشهرزادي في الحكي يعود في صورة كتابيّة: الشيء الذي يُعزز سُلطة السَّرد، ويُشذر زمن القراءة، ويمزج بين سلسلة الحكي وسلسلة الأيام المتوالية القاسية، وحينئذ، تنبثق رابطةٌ شائقة تُفضي إلى اختلاق **فن العلاقة** بين السارد والمسرود له.

وبانتقالنا إلى الطبعة الأولى الصادرة ضمن كتاب، يستوقفنا العنوان الفرعي "لو نموت معاً" المحذوف في الطبعات اللاحقة، وهو ما يحفز على طرح أكثر من سؤال: أيكون هذا الحذف دالاً على رغبة في وسم عنوان الرواية بخاصية "الإيجاز"؟ أيكون بالتالي مُنبثقا عن قصد تقوية الإيحاء؟ هل يكون نابعاً من مُحاولة استدراكٍ وتخفيفٍ لجُرعات الحزن الروائي الموثوق إلى تيمة الموت؟

وإضافة إلى ما سبق، نلحظ استفراد هذه الطبعة بتأشير أجناسي يُحيل على كونها "قصة طويلة": الأمر الذي يستدعي إشكال الوضع الأجناسي للرواية في ثقافتنا العربية، والتي غالباً ما كانت تُسوّي بين القصة والقصة الطويلة والرواية والرواية القصيرة، بل والمسرحية أيضاً: **إنّه قلق التكوُّن**، المنبثق من طبيعة سيرورة المثاقفة الفنية مع الأدب الغربي من جهة، والتناص مع "الأجناس" والأنماط السردية العربية القديمة من جهة أخرى.

وواضح أن الموازي النصي الدال على الجنس الأدبي ينهض بدور أساس في الممارسة التأويلية من جهة المساهمة في صوغ طبيعة الإدراك واجتراح الأدوات القرائية الملائمة وتوجيه الرؤية المتجهة صوب العالم النصي والكتابة ذاتها.

وعلى مستوى الموازي البصري، يُمكن الوقوف عند صورة الغلاف المصمّمة من قبل الفنان "إيهاب شاكر"، إضافة إلى الرّسومات الداخلية المُزيّنة للطبعة: الشيء الذي قد يُغري بإنجاز تأويل تفاعلي يتخذ صورة قراءة قرانية ترصد أشكال الحوار الممكنة بين العلامات الكتابية والعلامات الأيقونية، وذلك من جهة الاقتصاد أو الانفتاح.

أما الطبعة الثانية، فتحيلنا على ظاهرة نشر "الأعمال الكاملة"" المؤرّخة لمرحلة كتابية معينة، واللافت أن هذا النوع من النشر حصل في حياة الكاتب، وهو أمر له أكثر من دلالة: فقد كان العُرف الأدبي يقتضي، في السابق، طبع الأعمال الكاملة للكاتب بعد وفاته، بل بعدها بعدة عقود في غالب الأحيان. لأن دور النشر لم تكن تريد المغامرة سوى بعد "حُكم الزمن" وتكريس إبداعات الكاتب كأسطورة حية، بل وإضفاء نوع من "الكاريزما" على الأديب نفسه.

غير أن تطور الوعي النقدي وتبدُّل تقاليد النشر، أفضيا إلى اهتمام مُميز بالأعمال ذاتها، وذلك من وجهة تقدير "استقلالية" الأعمال والنظر إليها عبر مسافة جمالية تُبعِّدها عن كاتبها الملموس. وبذلك، قد فهمت "موت المؤلف" على نحو آخر، فبادرت بنشر أعماله المتوفرة لحظة الطبع.

وبالنسبة لطبعة "دار الآداب"، يُمكن الانتباه إلى جودتها الفائقة، وتصميم غلافها المزيّن برسومات النخيل التي أنجزتها الفنانة "نجاح طاهر". وكذا إلى الكلمة النقدية للناقد "عبد المحسن طه بدر" والمثبَتة في ظهر الغلاف، هذا الذي يتضمن فضلا عن ذلك، إشارةً دالة على نيل الكاتب لجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٩٨.

وتُمثل مجموع هذه العلامات نوعاً من الاحتفاء بعمل الكاتب هذا، وبأعمال أخرى له: الأمر الذي يُفيد وُلوج روايات بهاء طاهر لدائرة التكريس الأدبي و "الشهرة" الفنية.

ومن البيّن أن العلامات المذكورة المقترنة بهذه الطبعة الأنيقة، لها أثرُها في التداول الأدبي بل وفي حساسية القراءة ذاتها، من حيث التأثير الضمني لشكل الطبع وموازياته النصية.

وعن الجزء المنشور بمجلة "الكرمل" تحت عنوان مُعدَّل، يتعيّن التأمل في نوعية المحكي السردي المُجتزأ من الفصل الأخير للرواية، وذلك من جهة تسويغ انتقائه، الشيء الذي يُفيدنا في التعرف على "النَّبرة القومية" لأجزاء من النص، وتحديداً التعرف على الاقتراب التخييلي من القضية الفلسطينية. ذلك أن المحكي المُنتَقى يتضمن تشخيصاً فنيا لضياع فلسطين. وهو ما يجدُ تفسيره الكامل متى استحضرنا الانتماء الفلسطيني للمجلة المذكورة. هذا ناهيك عن تبئير فكرة "الأرض" من خلال تعديل العنوان الأصلي عبر إضافة كلمة "قطعة" الموحية بميتولوجية المكان وسُلطته الرمزية.

وغني عن الذكر أن تصُّور مجموع الرواية وتأويلَها انطلاقا من استقبال ضيق للمحكي السردي المُنتقى، قد يُوجّه القراءة صوبَ تلق يُدرجها ضمن الروايات القومية. ولا ضيْر في هذا النوع من التلقي، إنما الخشية من الوقوع في تأويل اختزالي يُضيّق المدى التخييلي الشاسع للنص، بحيث يحصره في طبقة سردية لا غير.

وجديرٌ بالإشارة أنّ قراءة الرواية في طبعة دون أخرى، رُبما كان له أثر في توليد الأثر الجمالي للنص. فالقارئ إنما "يقرأ طبعة معينة، نسخة معينة بالذات، يتعرف خلالها على نعومة أو خشونة الورق، أو الرائحة أو التمزق الطفيف في صفحة ما"(٨). وبالنسبة للبعض فإن الطبعة التي يُقرأ فيها النص لأول مرة تكون هي الطبعة المثالية التي يتعَيَّنُ على الطبعات الأخرى أن تماثلها، إلى حدّ اعتبار النسخة المفضلة نسخة لا نظير لها، لا بل وكأنها صُنِعت باليد(٩).

٢ . تلقيات الرواية

هذا، وقد أنجزت حول "شرق النخيل" قراءات محدودة وجزئية، أبانت عن تفاوت في اشتقاق الموضوعات الجمالية الموثوقة إلى تمثلات مُعينة للرواية وللأدب بشكل عام، والمقترنة بتصورات محدَّدة لمسألة القراءة والتأويل.

وسنسعى لتفحّص أربعة تلقيات نقدية للرواية المذكورة، مركزين على المداخل القرائية وطبيعة النمط التأويلي، مع بيان التباينات أو التشابهات التأويلية المُمكنة.

هكذا كتب د. محمد حسن عبد الله مُقاربة نقدية للرواية، أدرجها ضمن مُؤَلَّف عام يتناول بالرصد والتحليل "الريف في الرواية العربية"(١٠).

هذا، ويُمكن تركيز أهم العناصر التأويلية للمقاربة المذكورة في النقط التالية:

- التركيز على البعد التاريخي للنص من خلال بيان تمثيله لفترة زمنية محددة من عام ١٩٧٢، عرفت فيها مصر إحباطاً وتردُّداً في مُواجهة تحديات الاستعمار (الصهيوني)، والتنمية، والديمقراطية.
- ملامسة رمزية النزاع على قطعة أرض "الحديقة" بالقرية الصعيدية، من جهة استدعاء النزاع حول أرض سيناء وفلسطين.
- الإلماع إلى التوازي بين حركة إضراب الطلاب بجامعة القاهرة، وحادثة الصراع حول الأرض — السيادة في القرية.
- إدراج النص ضمن "الواقعية الاشتراكية" بحُكم النغمة التفاؤلية لنهاية السرد.
- إبراز البُعد "التربوي" و"التكويني" للرواية من خلال رصد حركات الوعي القومي والوطني النامي لدى الشخصيات الرئيسية في النص.

● عقد مقارنة بين الرواية المقاربة ورواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، مع بيان الفروقات بين العملين على مستوى الأداة والرؤية.

تُمكننا المداخل النقدية المذكورة، من بيان الطبيعة العامة للموضوع الجمالي المُنجز حول الرواية. فواضح أن ثمة نزوعاً تأويليا صوب اختزال العمل في بُعده الوطني والقومي، على الرغم من الإشارات الإيجابية إلى الغلالة الرمزية للسرد وإنْ على نحو أُمثولي (أليجوري).

ولاشك في كون طبيعة الموضوع العام للدراسة، التي تندرج ضمنها الرواية المذكورة كعُنصر من متن روائي عربي مُوسّع، أسهمت بدورها في التركيز على مسألة "الأرض" من جهة اقترانها بموضوعة "الريف".

ومن المؤكد أن "شرق النخيل" رواية تشغف بالريف، وبـ"الصّعيد" تحديداً، ومن ثمّ تشخيصها الفني لميتولوجيا الأرض وإيديولوجيتها: الشيء الذي يُفيد انبثاق الرمزية من رحمها السردي. كما أنّ بُعدها "التعليمي" لا لبس فيه، غير أن ذلك لم يُفض إلى "وضوح فكري" و"موقف سياسي" بيّن، كما ذكر ذلك د. محمد حسن عبد الله[11]، لأن هذا الوضوح المزعوم من شأنه أن يحوِّل الرواية إلى خطاب استدلالي يصدُر عن مواقف سياسية جاهزة، تطمس المعرفة المائزة للتخييل الأدبي.

وعليه، فإن إدراج الناقد "لشرق النخيل" ضمن "الواقعية الاشتراكية" من شأنه أن يُسقط على النص نموذجاً روائياً لا ينتمي لنسقه الثقافي ولا لرؤيته المتفرّدة الشديدة الصلة بالعلامات "الحضارية" و"الحكائية" و"المخيالية" للمجتمع العربي، وللريف العربي بالتحديد، هذا الذي يختزن أنماطاً باذخة من السرود الشفوية والأنماط الحكائية والأشكال الرمزية العجيبة و"السحرية" التي تكادُ تغرينا بنحت "مفهوم الواقعية السحرية العربية".

وجليٌّ، أن الدراسة النقدية الآنفة قدّمت، رغم ذلك، إشارات تأويلية هامة، من شأنها المساهمة في توسيع الموضوع الجمالي للرواية والكشف عن طبقاته الثرية. ومن ذلك: الإشارة إلى التضاد الفني والوجودي بين "الموت" و"الحياة"[12]؛ وكذا الإلماع إلى البُعد التناصي عبر مُقارنة الرواية بنص "عودة الروح". إذ من شأن هذه "القراءة القرانية" لو تمّ توسيعُها والتركيز على آلياتها التناصية وعقودها الحوارية الظاهرة والمضمرة، أن تُفضي إلى تأويل تفاعلي في صورة قراءة نص من خلال نص أخر ينتمي لنسقه الثقافي، وإن اختلف عنه على مستوى النسق الفني.

وإضافة إلى التأويل النقدي السابق، الصادر، أو يكاد، عن "المعادل الموضوعي" المُجسَّد في "الريف" وفي "تعليم الوعي الوطني"؛ نلفي تأويلا آخر يقترب منه على مُستوى الانطلاق من "معادل موضوعي" يتمثل في "البُعد القومي للرواية"، وقد أنجزه "د. مصطفى عبد الغني"[13].

وفي هذه الدراسة الجديدة نجدُ تركيزاً على المداخل التأويلية التالية:

● الإشارة إلى الأصداء "العروبية" للنص من خلال العادات والتقاليد والنفسيّة العربية، فضلا عن بيان التحوّل العنيف لشخصيات الرواية السلبية من النقيض إلى النقيض، بسبب ثقل الهزيمة الناشئة عن احتلال فلسطين.

● التركيز على الحكايات التاريخية المغلوطة، التي تُحمّل الفلسطينين أنفسهم وزر احتلال أراضيهم من خلال التقاعس وبيع الأراضي للعدوّ.

● إبراز العلامات الحكائية الدالة على شمولية الصراع الحضاري والسياسي بين الاستعمار الصهيوني والأمة العربية.

هكذا تقرأ المحاولة المذكورة العمل الفني عبر مقولة إيديولوجية جاهزة، إلى حدّ مُحاذاة "التأويل الحرفي" الذي يُؤْثر اجتزاء مقاطع سردية بعينها تُعزز آلية الاستدلال المُضيِّقة لدى النص

ضمن فكرة جاهزة مقطوعة عن نسغها الفني. والحال أن الرواية تتشبّعُ حقاً بـ"الحسّ العُروبي" لكن عبْر رموز وعلامات وأنماط بدئية ورهانات جمالية.

كما أن البُعد "القومي" للنص لا يُمكن فصله عن إهابه الفني وحوضه التخييلي. لأن "سرديّة النص" تتغذى باطنيا من "سرديّة المجتمع الكبرى". وحينئذ. تتمفصل السّرديتان إلى حدّ بلوغ مرقى تشييد "الأمة" من خلال "السّرد" على نحو ما أبانته دراسات النقد الثقافي. وركزت عليه بشكل أدق المقاربة اللامعة للناقد "المابعد استعماري" "هومي بابا" في كتابه الذائع: "Nation et narration"(١٤).

وضمن منحىً مغاير. يقترح شاكر عبد الحميد(١٥) تأويلا يستنطق العلامات السردية الدالة على موضوعتيْ: "الموت" و"الحلم"، مُفيداً من أثرهما الخصب في تخليق دينامية الرواية. وتقوية بُعدها الدرامي.

هكذا يتتبع الناقد علامات الموت ممثلة في الطبيعة والإنسان؛ هذا الذي وإن اصطبغت تعبيراته وحالاته وتصرفاته باللامبالاة والهمود. فإن عقله الباطني لا يدع له مجالا للراحة والاستسلام، إذ سُرعان ما تنقدح الأسئلة في ذهنه والأحلام في مخيلته.

وبهذا تواجهُ الأحلام الممكنة والمستحيلة الموت. مُحاصِرة مشاعر الغربة والعزلة والضياع والوحشة والإحباط والتفكك النفسي، ومُحقِّقة أماني الواقع المُجهضَة. وفي سياق استثمار هذا التعارض، يقرن الناقد تجليات الموت **بُعنف السلطة** وشموليتها فيما يجعل من تعبيرات الحلم إيماءة إلى **الرغبة** والإرادة الدالة على أشواق التطلع والكرامة والحرية.

وضمن هذا المدار التأويلي يتمّ تفسير بعض المحكيات الحُلمية من خلال تفكيك شفراتها والتركيز على عناصرها البلاغية في التشخيص والبوْح.

إن تأويل "شاكر عبد الحميد"، وإن لم يكن مُخصصا بالكامل لرواية "شرق النخيل"(١٦) يُقدم عناصر قرائية على جانب كبير من الأهمية. لأنه يُلفت النظر إلى نجاعة الانطلاق من علامة سردية ملحاحة لها أثرها الظاهر والباطن في صوغ منطق السّرد وتشييد علاقاته. إلى الحدّ الذي تتحوّل فيه تلك العلامة إلى استعارة تفيد في الكشف عن التيمات العميقة المقترنة بها.

ومن الجلي أن استعارة "الموت" شكلت على الدوام عُنصرا حكائيا أساسيا في ثقافة القصّ منذ أقدم العهود، إذ لا تخفى قوتها الخيالية والجمالية والوجودية، بل وقوتها البنائية من جهة ابتداع المنطق السردي ذاته. بما هو سليل المبدإ الألفليلي: "احك حكاية وإلا قتلتك".

وبدورها، تشكل استعارة الحلم أهمية قُصوى في الكشف عن الثراء الباطني للسرد والحفر في مسكوته ولا شعوره. ومن البيّن أن الالتفات لهذا **العنصر المنسي** غالباً في التأويل النقدي. من شأنه أن يُخصب مُقاربة النص الروائي، خصوصاً وأن آليات تأويل الأحلام يُمكنها أن تقدم العون الثمين لناقد الرواية، وذلك من جهة تقدير نجاعة التداخل بين الإبداع الأدبي و"الإبداع الحلمي"(١٧). هذا الذي يُمكن اعتباره "أقدم جنس تخييلي". وليس صُدفة أننا ألفينا "فرويد" يستثمر خبرته الطويلة في مجال التنظير للأحلام قصد تحليل أعمال روائية على غرار مُقاربته الذائعة لرواية "غراديفا"(١٨).

هكذا يُمكن الحديث عن حضور ملامح "**نقد حلمي** onirocritique"(١٩) في الموضوع الجمالي الذي استخلصه "شاكر عبد الحميد" من "شرق النخيل" بما هي عمل فني يقبل تأويل عدّة. وضمن هذا الفهم، يقترب الناقد من تشخيص "قلق الكتابة" وملامسة ازدواجات وتناقضات النص الداخلية (موت/ حلم، انبساط/ توتر، يأس/ أمل. (نظام = بنية)/ (فوضى = حيرة). سرد الوعي/ سرد اللاوعي، الخ). ومن ثمّ يقترن المعنى بالقوة. ويتشيّد الحكي عبر الأرشيفات والنماذج البدئية. بل إن الكتابة ذاتها قد تتحول إلى استعارة في نهاية المطاف: الأمر الذي يعني أنّ تأويل

الناقد يجنحُ إلى نوعٍ من التفكيك الإيجابي للرواية. هذا الذي يكشف عن القوى المتنافرة داخل النص، مُقلبا لطبقاته، مخرجا إلى النور رواسبه القديمة. ونصياته التراكبة المستوعبة لما هو نفسي واجتماعي وثقافي وكوني في آن.

وبدوره يقدم "بهاء طاهر" نفسه تأويلا لروايته ضمن أحد الحوارات. إذ يرى "شرق النخيل" مُشخصة لفكرة أخلاقية — دينية، هي "الفداء". يقول: "فكرة الفداء، هي التي كانت مسيطرة علي تماماً، [عندما كتبت روايتي الأولى] هذا الابن. الذي افتدى أباه. ولكنه لم يُفدِه. لأن الاثنين ماتا. لسبب ما، رأيت في هؤلاء الشبان الصغار. الذين ضُربوا في ميدان التحرير، خلال تظاهرات الطلبة عام ١٩٧٢، رأيتُ نفسيْ صورة الفداء. وربما أكون قد استخدمت كلمة الفداء أثناء كتابة الرواية. من هنا أحسستُ أن هذه الحكاية التي حكتها لي أمي عن الابن. الذي افتدى أباه، هناك تماثل كبير بينها وبين هؤلاء الأبناء. الذين كانوا يقتدون بالأم الكبيرة، الوطن. وقد حاولتُ بقدر الإمكان ... ألاّ أقدم أيَّ تماثل هندسي في أي جزء من الرواية ما بين قصة الأرض والحرب، ولكن الفكرة فقط هي المشتركة بينهما. والرواية كانت مختلفة"[٢٠].

يطرح هذا المقبوس إشكال تلقي الكاتب لعمله، وقد أشرنا آنفا إلى كون المبدعين ليسوا بالضرورة متفوقين على القراء والنقاد في التأويل الملائم للنصوص. فنحن نعلم أن الكتابة غالباً ما تنِدُّ عن نوايا ومقاصد أصحابها، ذلك أن حصّة اللاوعي تظل حاسمة في تشكيل العُمق النصي، كما أن العلامات اللغوية والرموز والنماذج البدئية والأشكال الإيديولوجية تكون سابقة على مُنجَز الكتابة. مُحملة بمعانيها وآثارها ودلالاتها العتيقة والعنيدة: الشيء الذي يمنح للنص استقلاليته وقوته الدافقة المُجاوِزة لـ"خالقه".

وعليه، فإن تأويل الكاتب لروايته يظل بدوره قابلا للتّنسيب، وذلك من جهة تطفيف مسألة "القصد" المُحيلة على التنفيد الإبداعي لفكرة "الفداء".

إذ القصد كما أسلفنا. ينطبع ضمن السيرورة الإبداعية بخاصية مُعقدة تجعله "غفلاً" ومُتضايفا مع علامات وسياقات متقاربة ومتواردة. وهو في جميع الأحوال ليس شراباً ينسكب من قدح إلى كوب. ومن ثمّ، فإن كلمة "الفداء" التي توهم الكاتب ذكرها ضمن الرواية **لا وجود لها** على الإطلاق. ولعلّ غيابها هو ما يمنح النص ثراءه وقدرته على توليد الموضوعات الجمالية المتباينة والمتنافسة.

ذلك أن "غياب" الكلمة المذكورة قد يتشخص من خلال حضور منتشر ضمن النسيج السردي، ولربما كان الذكر، فيما لو حصل، حاجبا لإشراق الموضوع واتقاده كما تتّقد النار.

إنّ توهُّم الكاتب بكونه ذكر كلمة "الفداء"، في مقابل غيابها الفعلي عن النص، يمنحُنا علامة تأويلية ثمينة تحفزنا على مزيد البحث في جدلية الحضور/ الغياب. كما تحفزنا على إيلاء بالغ الاهتمام لمسألة "لا شعور النص". هذا الذي يظل وثيق الصلة بظاهرة الصمت والفراغ. حيث انشباكُ الرغبة بقوة المعنى. وسريانُ "لهيب" النص لا فحاً كل من يقربه، مُحرّكا ومُحوّلا لمجموع العناصر والعلامات المكونة للذائذ النص وآلامه.

وبعد، فإن التلقيات السابقة "لشرق النخيل" لا تنفصل عن نظام القواعد الثقافية والنقدية المُوَجِّهة لها، كما أنها تندرج ضمن أنماط تأويلية متقاربة أو متباينة.

إذ تتشابه مقاربة د. محمد حسن عبد الله المركزة على البُعد الوطني والريفي، مع مقاربة د. مصطفى عبد الغني المهتمة أساساً بالفكرة القومية؛ وذلك من جهة البحث في العناصر الدلالية المنبثقة عن النظام الثقافي الحاضن للرواية. ومن ثمّ تأويل النص وفق مرجعية فكرية بالأساس، مرجعية تجد مُسوِّغها في البروز الطاغي للأفكار الوطنية والقومية المشكلة لنظام المجتمع ونظام القراءة. ومن هُنا اقتران القيم والقواعد الجمالية بقيم وقواعد الرهانات الاجتماعية والإيديولوجية:

الشيء الذي يعني الإيمان القوي بمقولة "التزام" الرواية، وكذا الاعتقاد في الوظيفة التعليمية للأدب بشكل عام.

غير أن المقاربة الأولى، تظل رغم ذلك، واعية بالإشكال الفني للنص، وذلك من جهة الإلماع إلى بعض التقنيات السردية الدالة على التناوب الحكائي، والتداخل الزمني، فضلا عن حضور الوعي بمقومات الكتابة ذاتها ولو في اتجاه خدمة القضية الأساس مجسّدة في الفكرة الوطنية.

في حين تُلفي المقاربة الثانية مجرّدة، أو تكاد، من كل إحساس بالكيان الفني للرواية، ومن كل وعي بحياتها الخاصة وحريتها الداخلية، لأن الناقد ظل مُنشغلا بالاستدلال على الفكرة القومية لا غير، دونما تفكير في وسائط التشخيص الفني: الشيء الذي يعني أن تأويله تمّ **خارج الاتجاه الجمالي**. وبالتالي فإن دراسته لا يمكن اعتبارها موضوعاً جمالياً، إذ هي تنحو صوب التعامل مع الرواية كوثيقة تُفيد الباحث في "تاريخ الأفكار" ومواقع حضورها ضمن شتّى الخطابات. وليس هذا العمل بالمُستنكر إذا ما كان الدارس واعياً به، عارفاً بحدود وغايات اشتغاله. في حين وجدنا الناقد المذكور يُصنف دراسته ضمن "النقد الأدبي"، زاعماً أنه سيبحث في العلاقة بين **الفني والقومي**(٢١)، وهو ما لم يحصل على مستوى الممارسة التأويلية.

وخلافاً لذلك، تُشكل دراسة شاكر عبد الحميد تقدُّماً هامّاً في سبيل استخلاص موضوع جمالي مُلائم يتوفر على وعي نقدي حسّاس. ورُبّما كان منبر النشر ذاته مساهماً في هذه الحظوة، من جهة تميّز مجلة "فصول" بنوع من التخصص في المجال النقدي، وتوجهها من ثمة إلى "جماعة قارئة" مميّزة، تتوفر افتراضاً على كفاءة تأويلية جيدة، تسمحُ بفهم وتفهُّم الكيان الفني للنصوص، والخصوصية المائزة للأدب ودراسته.

أما تأويل "بهاء طاهر" نفسه، فيمكن أن يُفيد على مستوى تبيُّن الاختلافات بين قصدية النص وقصدية المؤلف، والنظر في مدى وعي هذا الأخير بمُجمل التأويلات التي تُعطى لنصه(٢٢). وطبيعة هذه التجربة، ستكون، كما يقول "أ. إيكو"، نظرية لا نقدية(٢٣).

وتبقى، رغم كل شيء، صعوبة اقتحام المؤلف الملموس نفسه لمجاهيل حياته الخاصة، هذه التي لا يمكن سبر أغوارها بسهولة، لأنها في ذلك شبيهة بنصوصهم(٢٤). وما بين غوامض التاريخ الخاص بإبداعية النص وبين الأسفار الشاقة للقراءات والتأويلات الناجعة والمغلوطة، النزيهة والاستعمالية المغرضة، يُمثل النص في ذاته حضوراً مُشِعّاً بالحياة، وقوة دائمة التجدد والعطاء(٢٥).

٣ . نحو موضوع جمالي آخر

والآن، نودّ اقتراح موضوع جمالي جديد يطمح لقراءة ما لم يقرأ، أو ما لم يُقرأ بما فيه الكفاية.

٣. ١ – قلق التسمية

أول ما يُواجه القارئ في تلقيه للنص(٢٦) هو التسمية الأجناسية، فهذه التسمية أداة تأويلية ثمينة تفتح أفق انتظار يأخذ بعين الاعتبار "حقيقة وعي الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يتحرك في مداه طائعاً أو غير طائع. إذ عندما يصف الكاتب عمله بكونه رواية، فإنه يدعو القارئ بذلك إلى مقارنة عمله بأعمال أخرى من هذا الطراز"(٢٧).

ومن ثم، فإن التلقي عبر عيون الجنس ينهض بدور أساسي في تحديد طبيعة الموضوع الجمالي. ويحصل هذا متى تمّ احترام السّنن الفني المقصود. وإلاّ فإن ثمة احتمالات أخرى قد تُفضي إلى توليد موضوعات مُغايرة.

غير أن ما يُقلق في "شرق النخيل" هو وسمُها ضمن الطبعة الأولى بـ"القصة الطويلة"[٢٨]: الشيء الذي يطرح من جديد إشكال تقلقل المفهوم الأجناسي. من جهة الإحالة على التداخل الحاصل في الثقافة العربية الحديثة الباكرة بين مفاهيم القصة القصيرة والمتوسطة والرواية. بل والمسرحية أيضا. ذلك أن "التمييز بين فنّيْ القصة والرواية ظهر في مرحلة متأخرة جدا من أدبنا القصصي"[٢٩].

غير أنه يُمكن طرح الإشكال من وجهة أخرى: فمفهوم "رواية" العربي، مازال بحاجة للحفر في أصوله المعرفية والثقافية والجمالية، من منظور وضع **المثاقفة ومسألة هجرة المفاهيم والنظريات**.

إذ ما علاقة "الرواية" بمادة "روى" في اللغة العربية؟ ومن هو أول ناقد عربي اصطنع هذا المفهوم فأطلقه على هذا الجنس الأدبي؟[٣٠]

وما مسوغات مُقابلته بالوسم الفرنسي "Roman"، والوسم الإنجليزي (Novel)؟ وأخيراً، أيكون للتسمية العربية "لا مفكر فيه" ينبثق من الطبيعة الحكائية و"الغنائية" للثقافة العربية؟

تروم هذه الأسئلة بعث التفكير في الوضع الأجناسي المميَّز للرواية العربية ضمن نسيجها الثقافي، وبالتالي إعادة قراءة كثير من النصوص التي جاوزت مفهوم الرواية كما حدّده المرجع الأوربي.

ومن ثمّ، فإن وسْم "شرق النخيل" بالرواية تارة وبالقصة تارة أخرى، إنما يطرح إشكال علاقة النص بالخطاب السردي الغربي وكذا بالتخييل السردي العربي الكلاسيكي من وجهة التناص الدينامي، لا من وجهة العلاقة الجينيالوجية المُتسمة بالخطية والسكون[٣١].

بهذا المنظور، يُمكن لسمة "الرواية" في حالة "شرق النخيل" بما هي نص يحتفي كثيراً بالفضاء القروي وتقاليده وثقافته، أن تختزن **تلويناً عربيا**. دالاً على معنىً أصيل يُفيد سرد الأخبار وحكي القصص ورواية السير الشعبية والشفوية. إذ ليس ثمة بالضرورة قانون سردي "غربي" يفرض حبكة معيّنة وعالماً بمواصفات مُحدَّدة وقيم مُلزمة. بل هُناك انفتاح لحكايات مسترسلة تتوالد وتنقطع وتنداح. وهناك توارد أزمنة تسيل وتتجمّد وتتناسخ وتتجمع كما لو أنها مجرّة أو نجمٌ متكوكب. كما أننا لسنا مُلزمين بمراعاة البداية والوسط والنهاية. لأن "دائرية" النص وكليته المنثورة والشذرية قدْ لا تدعُ مجالاً لذاك النوع من التلقي.

وضمن هذا الإطار، يتشخّص الوعي الفني "لشرق النخيل". هذا الذي يُمكنه أن يتضح أكثر في حالة التمييز النقدي بين الجنس والتجنيس.

٣ . ٢ – الجنس والتجنيس

يدل مفهوم "الجنس" على التحديد التصنيفي الموصول بالقصديّة التداولية والقواعد المعيارية للشعرية والنقد، فيما يدل مفهوم "التجنيس généricité"[٣٢] على التشكل التكويني للنص في نمط خطابه، وصيغة تلفظه، وطبيعة علاقاته بالنظام السيميائي الثقافي الحاضن. وكذا علاقاته الحوارية مع النصوص والأجناس الأدبية، والخطابات الفنية، والأشكال البسيطة.

ومن ثمّ مردودية مفهوم "التجنيس" في إعادة الاعتبار لتلقي القارئ وتنشيط خياله. وتحفيز ذاكرته النصية وكفاءته التأويلية، فضلا عن تحرير حساسيته في التذوق والتقويم. من خلال

تشخيص مجموع الإضافات والخصوصيات والعلامات الأسلوبية والحكائية والثقافية المائزة المُنسّبة للصفاء الأجناسي وللكلية المعيارية.

وتجدر الإشارة إلى كون مفهوم "الجنس" المحيل في التداول النقدي على الكلية، يحتاج إلى إيضاح، من حيث إن تصور الكلية ليس متطابقاً على مستوى التمثل الثقافي والفلسفي. فثمة كليات متغددة تنبثق عن خصوصية الفهم الأونطولوجي للعالم والكائنات والظواهر، ولهذه الخصوصية أثرُها في إبداع الأثر الفني.

ويمكن ضمن هذا السياق، استحضارُ شكلين من الكلية نراهُما مفيدين في إثراء فرضية التعدد الباطني للجنس الواحد: أولهما يتصل بالكلية المتكاملة الموحّدة والمركزة، حيث التفكير هُنا متّصل. والعلامات متلامسة يستدعي بعضها الآخر حدّ الاستنفاد والعودة إلى نقطة البداية. وهذه الكلية تندرج ضمن ثقافة الكمال والاستمرار. إذ الأجزاء تندمج بشدة كنقاط الماء في المحيط غير القابلة للتمييز.

أما الشكل الثاني للتوحيد، فيتخذ صيغة كلية منثورة تجميعية مُمتدة، تتكون ظاهريا من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أننا حُيال أشجار في غابة وسيعة. وبذا تنبثق صورة كيانية تعددية منظمة على أساس الاختلاف الذي قد يصل حدّ التناقض، وكذا الفراغ والغياب والانقطاع بين الأجزاء.

و"شرق النخيل" تنتمي إلى الكلية الأخيرة. وذلك من جهة توزّعها على ثلاثة فصول تمتلك نوعاً من الاستقلالية التي تسمح لها بالتميّز والاندماج. فضلا عن تضمّن الفصل الواحد لعدة فقرات سردية مفصولة بتفضية نصية تُغري "بقراءة البياض".

وإلى جانب هذا التمفصل الفضائي على مستوى التوصيف الهيكلي، نلحظ رغم الانتظام السردي العام على المستوى الأفقي، تشييد فجوات ونحت أشكال متعددة من **الفوضى السردية الجميلة**، مُشخّصة في أنواع كثيرة من الالتفات السردي والانتقال الفضائي والتداخل الزمني والتناوب الحكائي: الأمر الذي يستدعي تأويلا مغايراً يثمِنُ قيم الفراغ والتمزق، وعلامات كسر المنطق الأجناسي، وعناصر الانفتاح والدينامية.

وكل هذا يندرج في إطار فهم مائز للكلية: أي فهم يراعي الانبناء الباطني (الرمزي) لتشكل الرواية، ويجترحُ وعيا فنيا تعدديا يتذوق الانفصال والتباعد، فيصنع منه قيمة دلالية وجمالية وربما "أنطولوجية" أيضا. إنه وعي يأخذ بالاعتبار **الوحدة الممزقة، والتناقض الرائع** الذي يجب امتلاكه بدل الخشية منه.

٣ . ٣ – إشراق العنوان

يُشرف العنوان على الرواية ويُشرق عليها[٣٣] كما لو أنه شمس، فيما الرواية ذاتُها تُسهم بدورها في خلق مرايا متعددة للعنوان، بحيث يتحوّل إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنه صوت حواري[٣٤]، ومفتاح تأويلي.

وعنوان "شرق النخيل" يشكل لبّ الرواية ورهانها الجمالي والثقافي، إذ أنه يذوب في النص، بل ويسيحُ فيه كما لو أنه نقطة مداد. وهو مثـقل بإيحاءات تيولوجية ورمزية وقيمية وفنية، لأنه يُحيل على مكان ذي "سحر" وجاذبية. يُحيل على تلك القرية الصعيديّة القريبة من مدينة الأقصر: أي القرية التي يحملها "الكاتب" في قلبه محتميا بها من وطأة المنفى، لائذاً إليها لينهل منها أسرار الحكي وذخائر الخيال.

فالمكان هنا قوة وسلطة، إرث ومُعتقد، شجنٌ وغناء. وما من شك في كون القرية الصعيدية اكتست وهجاً فنيا فريداً عندما ولجت مدار السّرد، فغدت بنت اللغة والخيال وتزيّت بلبوس الرمز والمجاز حتّى غدت أنموذجا أصليا، وبؤرة إشعاع تتلاقى فيها العناصر المحلية والكونية في آن.

وبتأملنا لكلمة "شرق" بما هي مكون أول في ملفوظ العنوان. تستوقفنا إيحاءاتها العديدة المتواردة على الذاكرة القرائية، مادام الشرق يُحيل على مطلع الشمس، هذا النجم المنير الذي يتحول إلى استعارة متواترة ضمن الفضاء الحكائي حتّى إنه يكاد يجترح "حكاية شمسية" متفردة. والشرق هو بدء الأشياء، ومبعث النور "الأصل". وما ينطلق منه يتجه صوب الغرب، الذي هو الليل والموت.

وغير خاف أن الإشعاع العلامي للشرق. وإن دلّ على وجهة مكانية ما، قد يفتح آفاق انتظار بعيدة توحي بالحرارة، والطاقة، ووفرة المصادر الطبيعية: الشيء الذي يستدعي قيمة **الهوى** لا قيمة الحاجة. وحينئذ، تنفتح أمامنا أشواق التعرف على لغة "عاطفية" تُجافي لغة الحاجة "العقلانية". وهو ما يرهص باللغة الوجدانية للرواية؛ نقول اللغة الوجدانية بما هي قيمة ذاتية وفنية وثقافية رفيعة، تنفرج عن معرفة تنبعث من التخوم، ومن كل ما يتخلق وينمو أو يكاد.

هكذا يحيلنا وسم "شرق النخيل" على فكرة "**شرق النص** Orient du Texte". فبدل التساؤل: من أين تشرق الشمس في المكان؟ نكون أمام: من أين **تشرق الشمس في النص**؟

وبانتقالنا إلى كلمة" النخيل" بما هي مكون ثان ضمن بنية العنوان. تثيرنا الشُحنة الوجدانية والثقافية والرمزية لهذا الشجر الصحراوي "العروبي" المتغذي من تناقض الرطوبة والشمس: أي من تناقض الماء والنار.

ومن ثم إرهاص هذه الكلمة بالحضور الكثيف لصور النخيل في المحكيات السردية المقترنة بفضاء القرية[٣٥]. وفضلا عن الوظيفة الحكائية للنخيل من حيث ارتباطُها بالأرض، و"بأرض الحديقة" المتنازع عليها بالذات، فإنّ جمالية سموقها يهبها جلالاً إنسانيا، بل وقدسيا يمتح من دلالاتها الميتولوجية المنغرسة في الصوب البعيد للزمن. أو ليست النخلة معبرا وسيطا بين السماء والأرض، تحكي رسوخ الطبيعة– الكلمة وانفتاحها على رحابة المتخيل؟ ولم لا تكون أيضاً نصبا أيقونيا للرواية في بحثها عن المعنى، ورغبتها في التحرر من ثقل المرجع الخالص؟ أو ليس "المعنى" بحثا عن **القصد الفارغ** و"العالي"، فيما "المرجع" نشدانٌ للقصد المملوء والواطئ؟

٣ . ٤ – رهبة البداية

تشِفُّ "البداية incipit"[٣٦] عن قلق الكتابة وألم ولادتها، إذ هي تتضمّنُ خوفاً من ارتياد عالم ممكن و"غريب". كما تشي برهبة من حُكم القارئ والتاريخ الأدبي. ومن ثمّ، فهي تلعب دوراً أساسيا في تسويغ النص وتوجيهه، وفق إشارات أجناسية وأسلوبية تفتح مشروع بناء كون تخييلي ينضم إلى الأكوان "الغائبة"، ساعياً إلى مماثلتها أو تشويشها أو هدمها بالكامل.

وغير خاف أن مسألة "البداية" غدت تحظى اليوم بعناية لافتة، لأنها توجد عند نقط التقاء الكثير من المقاربات النقدية. فمنذ التأملات الأولى للكُتاب، لاسيما تأمل "أراجون Aragon" في كتابه: "لم أتعلم الكتابة أبداً أو الفواتح النصية [البدايات]" [٣٧]، تضاعف عدد الدراسات الباحثة في شتى وظائف البداية ورهاناتها الجمالية. وكيف لا، وهي لحظة، **عبور** إشكالي من الصمت إلى الكلام، وكذا لحظة **اتصال** بين الكاتب والقارئ؟

وبعد، فمن أين تبدأ رواية "شرق النخيل"؟ ليست الإجابة موثوقة حتماً إلى الكلمات الأولى التي يقرؤها القارئ. لهذا يُمكن الرهان على بدايات مختلفة: بداية الكاتب، بداية القارئ. بداية الرواية نفسها.

وبوقوفنا عند الصفحات الثلاث الأولى نلفي أنفسنا أمام أربع بدايات ممكنة. تبتدئ الأولى بالافتتاح الفعلي للسرد: "ذهبت إلى الكلية قرب الظهر واستلمت الخطاب المنتظر ورحت أقرأه وأنا أسير في **الشمس**"[٣٨]. وتبتدئ الثانية بالملفوظ السردي التالي: "طويت الخطاب وجلست على الحشائش الرطبة وراء المكتبة وأمامي قبة الجامعة تلمع تحت **الشمس** مثل كأس خرافي مقلوب"[٣٩]. أما الثالثة، فتبتدئ بالشكل التالي: "في الصيف الماضي عندما دخلت وخطاب سمير في يدي كانت **الشمس** تملأ صحن البيت وقد انزوى الجميع في بقعة الظل الصغيرة خلف المدخل"[٤٠]وأخيراً، نقف على بداية رابعة محتملة. هي: "طويت الكراس وأنا أقول — أهلاً ليلى"[٤١].

هكذا تتعدّد البدايات من وجهة التلقي مُؤشّرة على تردُّدات الكاتب. وخشيته من البياض، وتعدُّد اختياراته في فتح السّرد وتنويره.

ولاشك أن مبعث التردّد ينبثق من "خطورة البداية"[٤٢]، وأهميتها المصيريّة: إذ بها يتعلق مآل ولادة النص أو ضموره أو مماته بالتمام في حالة العُسر[٤٣].

وعليه، فإن البداية الأولى تحيل على تفويض السّرد لشخصية ساردة متكلمة بضمير الأنا. قاطرة لعالم الرواية من خلال قرائن زمنية ومكانية وحكائية: الشيء الذي يُحقق عدة وظائف. هي: الوظيفة التنميطية الدالة على ضرورة تحديد إطار للسرد. والوظيفة الإخبارية المقترنة بعملية إخراج التخييل. والوظيفة الدرامية المتصلة بحفز الحكي على الانطلاق. والوظيفة الإغرابية الجالبة لاهتمام القارئ وفضوله[٤٤]. وهذه الوظيفة الأخيرة تجد تشخيصها الكامل في ملفوظ لافت. هو: "ورحت أقرأ [الخطاب] وأنا أسير في الشمس".

وتضعنا البداية الثانية المفترضة أمام تواتر علامتيْ "الخطاب" و"الشمس". فضلا عن دعم الوظيفة الإغرابية من خلال التشبيه "السوريالي" لقبة الجامعة "بالكأس الخرافي المقلوب": الشيء الذي يرهص بمسار رمزي للقراءة يُقدّر النجاعة الجمالية "للصورة السردية"، في تشييد الطبقات الحكائية.

وتُدهشنا البداية الثالثة بتكرارها اللافت لعلامة الشمس بعد مسافة سردية قصيرة، كما تفجؤنا بارتدادها إلى زمن ماض، ومكان مغاير هو القرية: الأمر الذي يرهص باعتماد استراتيجية الالتفات السردي المُنسِّبة لتسلسل الحكاية وتعاقبها الظاهري.

أما البداية الأخيرة، فتعيدنا من جديد إلى فضاء المدينة، ناسخة حضور الأخت "فريدة" بحضور الحبيبه "ليلى".

هكذا تسمح فراغات الرواية باجتراح عدة بدايات ممكنة، مع تأويلها في ضوء قرائن نصية وتداولية. ومن البيّن، أن التعديل التدريجي لمنظورات القارئ، وتطفيف أفقه المرجعي إنما يُسهم في تشكيل إرهاصات الموضوع الجمالي داخل الشعور، وبعدها ضمن التعبير النقدي إن تعلّق الأمر بإعادة تأسيس الأثر. كما أن الطابع "الحلمي" لبعض الجمل السردية المقترنة بعلامة الشمس أو بالتصوير "الغرائبي"، قد يُفيد في الاستئناس بالعالم التخييلي المنفتح على المنظورات الداخلية للكتابة.

فثمة إذن، إرهاص بحسّ شعري في القصّ، حيث الجمل الفاتحة تنبجس كالنبع الذي يتخذ له مجرى وجداول متعددة من جانبيه[٤٥]. مُشاكلا في ذلك الانسياب القلق لذاكرة السرد. من جهة التصادم بين الإشارات الخارجية المرتبطة بوقوع الأحداث. والإشارات الداخلية المنبعثة من

النفس. وها هُنا يتخلق الإيقاعُ الحكائي وتمازُج البدايات والارتداد إلى الجذور ضمن أمكنة القرية وأزمنة الطفولة.

كما أن ثمة استباقا دالاً على الكُسور النصية القابلة للتكاثر، تلك التي ستجعل من الحكاية زمنا دائريا أو دون حركة أو كثيف التكرار.

٣ . ٥ – ثنائية الحكاية

يمكن قراءة "شرق النخيل" على أنها تشخيص فني لقصة "واقعية" مسرودة من قِبَل أمّ الكاتب، تحكي قصة التنازع على أرض زراعية بصعيد مصر تُسمّى (الحديقة)، بحيث تُفضي إلى الاقتتال بين عشيرتين لتنتهي نهاية درامية، كما يمكن أن تقرأ على أنها تصوير مجازي لحالة الاحباط الاجتماعي والسياسي الناشئ عن مُناخ القمع وقهر الحريات المتداخل باحتلال سيناء وفلسطين.

ومن ثمّ تنبثق التداخلات الزمنية من جهة نهوض نظام السّرد على تقنيتيْ القص المتناوب والمتقطع : أي أن السارد يقوم بتأجيل السرد المتعاقب لحكاية (الحديقة) بين بُرهة وأخرى ليقص حكايته الشخصية الحابلة بأزمة نفسية وعاطفية وسياسية تزامنت مع تعليمه الجامعي.

وثمة قصدٌ فني خفي، يروم تشييد رمزية أرض الحديقة ليُناظر بها أراض أخرى ذات إيحاء سياسي. وعلى هذا، فقد انداحت دوائر هذه المشكلة الخاصة لتفيض على معضلات عامة ذات تلوين اجتماعي ووطني وقومي: الشيء الذي يرهص بحبكة ضمنية ثالثة تُلفي التشابه في الاختلاف، بحيث تُرَمّز بنيات التجاوب بين اغتصاب أرض (الحديقة) واغتصاب سيناء أو فلسطين.

ومن هُنا نجد "سمير" الطالب الجامعي بالقاهرة، و"سوزي" عشيقته "بنت الحرام"، يعيان هذا النوع من الربط منذ بدايات السرد، فيما أدركت "ليلى" المنتمية للطبقة البورجوازية وحبيبة السارد ذلك، بعد تطور وعيها السياسي؛ أمّا السارد الطالب في شعبة الأدب الإنجليزي فلم يتنوّر وعيه الوطني والقومي سوى في ختام الرواية.

ولقد كان هذا التأجيل الأخير مقصوداً، لأجل الحفاظ على عنصر التشويق الضروري لكل حكاية جاذبة تقطع الأنفاس؛ فضلا عن أنّ التأجيل تقنية أساس لتبديد حضور المعنى ومحاولة تأخيره لإطالة "حياة الحكاية": الأمر الذي يفتح أفقا للتأمل في المسار المزدوج للرواية، من جهة تضمُّنها لـ"حكاية حياة"، واستيعابها بالتوازي لـ"حياة حكاية".

هكذا تسفر الرواية عن حكاية أفقية منتظمة يُمكن تكوينها من خلال تجميع البُرهات والكسور والقطع السردية، فيما هي تحجُب الحكاية العمودية المشخصة لدلالة أخرى تجِدُ رهانها الجمالي و"الرِّسالي" في المجال السياسي العام. وحينئذ، نكون أمام تشغيل رهيف لتقنية "الإرصاد"، حيث الحكاية العمودية تتمرّى في الحكاية الأفقية: الأمر الذي يُفضي إلى نحت **فضاء مقعر** يشف عن العبور الهامس للكاتب الغائب، إذ تصير اللغة صورة لنفسها، تنعكس على ذاتها وتقص حكاية الحكاية.

لكن ما وجوه التناظر بين (الحديقة) و(فلسطين) و(سيناء) في رواية "شرق النخيل"؟

لقد أسلفنا الإشارة إلى كون (الحديقة) هي أرضٌ مُتنازع عليها، يغتصبها "آل صادق"، ويُقتل أصحابها الشرعيون، فيما يقف الأخ الأكبر (والد السارد) موقفا متخاذلا من ذلك الصراع الذي يُقتل فيه شقيقه وابنه "حسين". فهو يقرض مغتصبي الحديقة بالربا، ولا يؤازر أخاه الذي

يُغتال في مشهد رهيب بعد أن "انطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب. والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم"(٤٦).

وعندما تتشخص ملامح هذه الحكاية، تنبثق حكاية فلسطين من خلال تصوير التنازع بين "سرديتين"، إحداهما لطالب فلسطيني، والأخرى لطالب مصري؛ هذا الذي يتهم الفلسطينيين، مازحا، بكونهم مسؤولين عن ضياع أرضهم لأنهم "باعوها لليهود"(٤٧) وانشغلوا بتجميع "الثروات الفاحشة"(٤٨) والتظاهر بكونهم "لاجئين مساكين"(٤٩)، مستغلين في ذلك شعارات لاهبة تُردّد عبارات "الوطن السليب وعائدون وأجراس العودة وما أشبه(٥٠).

وتشكل هذه "السردية"، ولو أنها مازحة، "رواية" ضمن مرويات أخرى "لقصة" الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، لذا نُلفي "عصام" يرفضها، بل إنه سينفجر غاضبا في وجه سمير عارضا عليه "الرواية الحقيقية" لمعضلة الصراع(٥١).

هكذا يتداخل سرد النص بـ"سردية" متخيل الأمة. ذلك أن السردية هنا تتضمن دلالة ثقافية تجاوز السرد الروائي أو القصصي لتشمل حكايات ومرويات الأمم. وحينئذ، يتخلق عنها "عالم متخيل" تُحاك ضمنه صور المجتمع عن ماضيه. وتندغم فيه أهواءٌ وتحيزاتٌ واختلاقات وميتولوجيات تكتسب طبيعة البديهيات: الشيء الذي يعني أن المجتمعات لا تُصاغ بالبنى المادية فحسب، بل تُصاغ أساساً بالعلامات الخيالية.

وعليه، فإن "شرق النخيل" تُشخص من خلال السرد الفني الروائي "سرديات" خيالية تعيش في المخيلة والوجدان إلى حدّ اعتبارها أصولا مقدّسة، لا سبيل لنقضها أو مساءلتها. وهذه السرديات تنتمي لذاكرة جماعية تُدبر المتخيل الاجتماعي من جهة بنائه وحبكته وسيرورته ومغزاه.

ولاشك أن "قصة" استعمار فلسطين ليست بمنجاة من تعدّد المنظور وتضارب الرؤى. ومن هُنا تصوير الرواية لِوَعييْن متناقضين يشملان التاريخ الفلسطيني؛ هذا فضلا عن ذلك الوعي الآخر، وتلك "السردية الأخرى" المروية من قبل الذاكرة الإسرائيلية والتي تقدم منظورا جديداً يُضفي شرعية على احتلال الأرض الفلسيطينية.

ونحن واجدون في فتنة "أرض الحديقة" **ما يُرجّع** هذه الفتنة القومية. وذلك من جهة تخليق صوت قومي **فوق** صوت محلي ووطني، حتى إن محكي الحديقة يتحوّل إلى **نغمة تردد تزامنيا لحنين سرديين** يتضافران في إنتاج المعنى. وحينئذ، نكون أمام حبكتين تندغم إحداهما في الأخرى، وبالتالي نكون أمام صوتين أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما.

وبهذا المنظور تشخص الرواية **حواريّتها الخاصة**، جاعلة من النص مجالاً لتباري وتصادم الموضوعات و"المرويات" المتنوعة إحداهما مع الأخرى. لكن ليس على الطريقة "الباختينية". لأن "الموضوع القومي" يحظى بالدور الامتيازي من الوجهة الإيديولوجية.

وعليه، فإن الحواريّة المنسّبة للرواية تستضيف "الصوت الواحد" في سياق التشخيص الفني "لَلمقاومة" باطنية تُواجه ذلك الآخر، ممثلا في الاستعمار والصهيونية. ومن هذه الوجهة، يمكن إدراج "شرق النخيل" في "روايات ما بعد الاستعمار" المحتفية **بلا شعور سياسي** جريح يتوق إلى استعادة الكرامة الوطنية والقومية عبر الرموز والخيالات أيضاً.

ونحن واجدون في الرواية كثيراً من العلامات التي تكاد ترقى إلى مستوى النماذج الأصلية أو البدئية "archetypes"، من قبيل: الأرض، المسجد الجدّ، الأم، النخيل، القرية، الطفولة، الفروسية، البطولة، الشرف، الخ.

وضمن ذات السياق، نلفي اهتماماً مميّزا بتراث القصص البدوية، بل إن الرواية تغترف من معين هذه القصص وتستعيرُ طريقتها في الحكي على مستوى بناء "الخطاب" الروائي. يقول

السارد: "في قريتنا تُعاد رواية القصص كثيراً، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا إليها بالأمس وأول من أمس. ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمة بقصص الأجداد ومعرفته بالقرابات والأنساب وبتاريخ الأسر والمواقع. **وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا** (...) قصص **تلد قصصا وتتفرع في تفاصيل وحكايات جانبية لا تنتهي**"(٥٢).

هكذا تُطابق الرواية بين "الحكاية" و"الخطاب"، جاعلة من المادة الحكائية موضوعاً للسرد وطريقة في البناء أيضا. وحينئذ، تنبثق الخصوصية التجنيسيّة لـ"شرق النخيل" من جهة استثمارها للمحكيات الشفوية التراثية، وتوليدها لبناء فني يعتمد التضمين، والتفريع، ونمنمة التفاصيل، ونحت التكرارات، وإعادة خلق الأخبار والمواضيع المألوفة والمطروقة، واستثمار الأحاديث العفوية والمتشابكة.

فهل يجوز اعتبار "شرق النخيل" رواية أقرب ما تكون إلى "فن التوريق العربي" أو الـ"Arabesque"، رغم التأثير الغربي؟

وكيف يُمكن "تنظير" هذا المنحى في الكتابة الروائية، خصوصاً إذا أضفنا إليه السمات الحُلمية و"السحرية" والعجائبية، وهي ذات حضور في "شرق النخيل"؟ وهل تكون القوالب التركيبية للنباتات والأشجار، التي تحفل بها رواية "بهاء طاهر" نموذجاً فنيا لا شعوريا تنبثق عنه نزوعات التفرُّع والتشابك والالتواء؟

وهل يمكن تأويل علامات التكرار الدقيق، والتفاصيل المدهشة، والكلية المنثورة في ضوء جديد؟

إن غرضنا من طرح هذه الأسئلة إنّما يتغيّا الحفز على اجتراح مقاربة تأويلية خاصة بنماذج روائية عربية **أفادت من النموذج الروائي الغربي وقاومته في آن واحد**. وتلك واحدة من مزايا "**القراءة الطباقية**" المندرجة ضمن منظومة التأويل التفاعلي. ذلك أن هذا النوع من القراءة ينبغي أن يُدخِل في حسابه العمليتين: عملية الاستفادة من السرد الغربي، وعملية مقاومته.

وبتوسيعنا للتأويل في هذا اِلضوء، يمكن استعادة كثير من العناصر المقصية في المقاربات الناظرة إلى الرواية العربية عبر عيون النموذج الروائي الغربي، لا غير(٥٣).

٣ . ٦ – الكتابة والطبيعة

"**في الليل**، في ذلك الليل، في تلك الليلة المظلمة الحارّة كنا معاً مرة أخرى على الجسر... وكانت **السماء مبذورة بنجوم كثيرة كالثقوب الصغيرة** ولا قمر، وعلى البعد أنوار خافتة متفرقة، نجوم كابية أخرى تثقب كتلة المدينة المظلمة المهوشة. ومن بعيد تأتي أصوات نشيج ممتدّ. نباح كلاب أو عواء ذئاب وضباع، **ووقع حوافر الحصان بطيئة منتظمة**، وحسين يمسك اللجام ويقوده بحذر على الطريق المظلم المرتفع، لا يتكلم. كتفي في كتفه **والصمت** بيننا سدّ كالجبل الأسود البعيد الممتد إلى يماري"(٥٤).

على هذا النحو، يُشخص السرد مشاهد من الطبيعة بتفاصيل مدهشة ودقيقة. وهو في ذلك ليس مصوّراً خاملاً، لأن الطبيعة بالنسبة له هي بمثابة "كلمة وتعبير". فهو يرى السماء مبذورة بالثقوب **كما لو أنها نصّ مُرصّع بالفراغات**. وفي الحالتين ثمة قصدٌ للكلام ورغبة في التعبير عن معنى. كما يرى في الليل نية تروم لفت الانتباه نحو دلالة غامضة وهاربة. ومن النجوم الكابية يستولد معنى يُرهص بدُليلاتِ إخفاق وشجن. ومن وقع حوافر الحصان البطيئة المنتظمة يستخلص **نبرةً للإيقاع** الذي قد يكون **إيقاع الكتابة**. ومن الصمت ينحت المعنى الجوهري الجامع بين **علامة النص وآية الطبيعة**.

فالسرد، إذن، مستجيبٍ وواصف، يُراوح بين أشياء الطبيعة وأحاسيس النفس وعلامات الكتابة. فالأشياء مقيمة بداخل الذات. لذا يتعيّن تشخيصُها في شكل "استعارات" ضمنية لها قيمة في ذاتها ومعناها. وهكذا يُعَلّمنا السّرد رؤية الأشياء، التي تنظر إلينا كما لو أنها سرّ مكين يشع بألف معنى. والكلماتُ ذاتها قد تتحوّل إلى أشياء من الطبيعة هاجسة بنبض الحياة، باعثة للأنا من النص. حيث دعوة الطبيعة للانضمام إلى مشهد الفن والكتابة.

هكذا تقترن الكتابة بالطبيعة في المتخيل الروائي. مُذكّرة إيانا بالفكرة "الدّيريديّة" الشهيرة التي ترى أن "الكتابة الأصلية l'archi-écriture" بما هي كتابة كبرى، إنما ظهرت بداية في الطبيعة محفورة في الصخور والأحجار، ومنقوشة في المعابد، ومخطوطة على الرمال: الشيء الذي يعني حضور "الأثر Trace" في الطبيعة وفي النص.

وعليه، فإن الظواهر الطبيعية المشخَصة ضمن المقبوس السردي السابق. تُدْرَكُ كما لو أنها وحدة لسانية. وكما أن الرواية تستولد منها المعنى، وتدعم بها مصادر الحكاية. فإن المتلقي بدوره مُشاركٌ يقظ في إنتاج المعنى ولو كان جنّينا مازال يتخلّق من أحشاء الكتابة. أو كان نُثارا مبذوراً ينتظر الإخصاب. فذلك، علي أي حال. أفضل من قراءة خاوية من الدلالة.

فثمة إذن. جدلٌ خلاّق بين الطبيعة والكتابة والقراءة. إذ جميعُها تروم "الإخبار" وإنتاج المعنى، وجميعُها تتوجه إلى العالم وتنبثق منه.

وإلى جانب ذلك، ثمة رغبة ثاوية في قيعان السّرد تصبو إلى إيقاظ **الغريزة الجمالية النائمة في الطبيعة**، هذه التي تخفي حكمتها طيَّ ألغاز وشكوكٍ مبرقشة وأقنعة عميقة. ومن ثمّ وجدنا الجمال مقرونا بالتخفي وبحبّ القناع، ووجدنا "الزخرف" في الطبيعة وفي الرسم وفي النحت وفي الأسلوب أيضاً.

وضمن هذا الفهم، تُسعفنا رواية "شرق النخيل" في قراءة النص والطبيعة معاً. ونحن واجدون في كثير من المحكيات تصويراً جميلا للحظات جميلة، يقتنِصُها السّرد من جمالات الطبيعة الفائضة عن العالم، والتي لا يُدركها إلاّ الفنانون والنادرون.

ومن ذلك، وقوفنا عند موضوعات ومفردات طبيعيةٍ تهجس وترهص بالمصير المأساوي لحكاية "أرض النخيل"، الصائرة نحو الموت. فلنتأمل المقبوسات السردية التالية:

"رحت أنظر إلى أحواض الزهور عن يميني حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة تحيط بها أسلاك شائكة"[٥٥].

حوّلت [ليلى] رأسها نحو **أحواض الزهور** وكان صوتها مختنقا، وقالت بسرعة وعصبية: — لم هذه الأزهار ميتة؟ لماذا هي **ميتة دائماً**؟ ألا يسقونها أبداً"[٥٦].

"عندما فتحت عيني كان جزء لامع من **الشمس يطل علي** من بين **سعف النخيل**، وكانت ساعه الجامعة تطن من جديد ونملة تلدغني في رقبتي. لم أنم سوى دقائق قليلة ولكن جسدي كله كان متعبا وأشعر برطوبة الحشائش لزجة في ظهري. فركت النملة الصغيرة وظننت أنها **تموت** عندما رأيتها ترتجف وقد تقوس جسمها إلى نصفين"[٥٧].

تتيح لنا هذه المحكيات رؤية قدرة الكلمات البسيطة على منح الوجود للأشياء. وكيف أنها تُسميها وتمنحها هوامش الوجود. وحينئذ. نكون أمام **تمفصل عميق للمخلوقات الطبيعية بالمخلوقات اللغوية**: الشيء الذي يدعونا لتأمل العلامات والرموز في شموليتها ووفق جدل الفطرة والضرورة.

وفضلا عن هذا، فإن الصور الاستعارية الطبيعية تشِف عن حكائيتها من خلال النويات السردية الدقيقة القاطنة فيها، وإلا بم نُفسر التساؤل عن سرّ **موت الزهور**؟ ولم الأسلاك **الشائكة**

المحيطة بأحواضها؟ وما كُنه الوصف الدقيق لمشهد قتل النملة؟ وما معنى أن جُزءاً من الشمس يُطل على السارد من بين سعف النخيل؟

لاشك أن الوصف اللماح لموت بعض عناصر الطبيعة إنما يرهص بالموت الدرامي الذي شهدته "أرض الحديقة"، حيث قتل "حسين" وأبوه. بل إنه يرهص بتلك اللمحات الوجودية التي سعت الرواية للاقتراب منها، في صيغة تساؤل فطري عميق جرى على لسان "فريدة" أخت السارد: "ثم فجأة قالت فريدة بصوت باك — قل لي. لماذا نعيش مادمنا سنموت في النهاية؟ — هذا هو السؤال الذي حَيّر كل الناس يا فريدة.

قالت وهي لا تزال تحاول أن تكتم بكاءها — يسامحني ربي يا أخي ولكني أفكر. لو أننا نموت جميعا، أنا وأنت وكل من نحب. كلنا معاً. في وقت واحد حتى لا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على أحد. لو أن الناس كالزرع"(٥٨).

وهذا التساؤل — التمني عينُه، ورد على لسان "الأم" في نبرة تأسٍ مشوب بجُرح الوجود: "وماذا ينفع يا ولدي؟ ماذا ينفع وقد مات من مات؟ لو من الأصل..." (٥٩).

وفي ذات السياق، نُلفي عناصرَ طبيعيةٍ أخرى تُسهم في اقتصاد المحكي. وذلك من جهة **استباق** بعض الأحداث أو التجاوب معها. ومن هُنا إشراك الحيوان في العالم الحكائي على شاكلة ما نجده في المقطع التالي الوارد على لسان أُمّ السارد: "ولكن سبحانك يا ربي. هل يفهم الحيوان ولا يفهم الإنسان؟ ... يومها يا ولدي عندما سمعت الحصان **يصرُخ** انشل قلبي. جاء الحصان ووقف أمام الباب يصرخ **والكلب** من ورائه **ينبح**، ففتحت الباب ... رأيته أمامي وهو عرقان...**ودموع** في عينيه، صدقني يا ولدي كانت في عيني الحصان دموع"(٦٠).

وبصدد التجاوب والانخراط في درامية الحدث عند وقوعه، نقرأ المقطع التالي: "فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم...وعندما رأى **الحصان** ما جرى **كَسَّر وَتِدَهُ** وجرى إلى هُناك"(٦١).

وفي مشهد حُلمي نادر وكثيف يفجؤنا المقطع السردي التالي، حيث الحصان يركُض في السماء كما لو أنه **بُراق** عجائبي: "لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلني منه وأردفني خلفه، وأدهشني أن أجد عمي وفريدة وأمي على رقبة **الحصان** نفسه الذي **اندفع للسماء**، وكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح في السماء السوداء سردابا مدورا منيرا نفذ منه الحصان. وبدأ يسبح فيه سريعاً وخفيفا. لكنني وجدت نفسي مرة أخرى وحيداً أمشي على قدمي وتقدم مني رجل عار له ثديان"(٦٢).

إنّ احتفاء الرواية بالحيوانات، إنما ينمّ عن رؤية عميقة تصلها بالإحساس الإنساني. إذ يمكن للإنسان، كما قال"نيتشه"، أن "تحثه نظرات الحيوان وأصواته وحركاته، على أن يتخيّل نفسه داخلها، وكثير من الديانات تُعلّم الناس أن يروا في الحيوان، في بعض الحالات، مقر روح الناس و[المقدس]، لذلك تأمرهم على العموم بمراعاتها بنبل، بل بخشيتها خشية احترامية"(٦٣).

وبعودتنا إلى المشاهد الطبيعية الآنفة المتضمنة لـ"بطولة" الحصان، تنقدح في ذهننا الأسئلة التالية: **هل تنم تلك المشاهد وشبيهاتها بملامح واقعية سحرية عربية؟** هل تشف عن "عجائبي" سردي على الطريقة الروائية العربية؟

أتكون، مُضافة إلى مجموع عناصر وأشكال التفاعل مع الطبيعة بمختلف مفرداتها، أتكون درساً إضافيا للحوارية الباختينية التي يبدو أنها حصرت التواصل بين البشر، لا غير؟ أتكون إذن، توسيعاً وكسرا لمركزية هذه الحوارية التي لا ترى غير الإنسان؟ هل يتعلق الأمر بتصور مغاير لتضور العلامات في الكتابة والطبيعة معا؟ أيكون **المحكي القروي** بهذا المعنى مُجَنِّساً للرواية وفق منظور جديد يُجاوز مركزيتها الصادرة عن **المدينة؟**

تلك أسئلة. تسعى من جديد لإثارة الانتباه إلى المغايرات التأويلية التي تطرحها "شرق النخيل"، خارج التكريس الروائي للمعايير الأجناسية الغربية.

ويبقى أن نشير أيضاً، ونحن ننظر في تمفصل الطبيعة بالكتابة، إلى الوظيفة السردية والجمالية القوية لعلامة "الشمس"، إلى حد أن ترددها **الوسواسي** ضمن السرد، يجعل منها **"صورة روائية"** تشع بعديد المعاني والبرامج الحكائية.

إذ فضلا عن الرمزية الثقافية المُعطاة لنجم الشمس، من حيث قوتها الإيحائية الباذخة في شتى الأديان والفلسفات والملاحم والأساطير والفنون والآداب. نلفي الرواية ذاتها تسعى في تعاملها مع هذا النجم المنير، لتوليد رمزية خاصة تساوق البرامج السردية المتنوعة. ومن ثم اقترانُ المسار السردي، في الكثير من اللحظات الحكائية، بمسير الشمس في إشراقها أو غروبها أو توسطها لكبد السماء، فضلا عن مُصاحبتها لشخصيات النص، وتجاوبها مع بعضهم على مستوى تشخيص حالات النفس والتفكير والمزاج.

وإذا كان "الليل" يحظى بعناية فائقة في المحكيات الروائية من جهة وقوع الأحداث أو سردها على الطريقة الألفليلية، فإن حضور الشمس يُنوّع المجال الحكائي ويجعل شفرته مزدوجة، تُراوح بين ثنائية **الضوء والعتمة**.

هكذا، تحضر الشمس **كصيرورة** في الكتابة مُشخِّصة للبُعد "الشمسي" فيها، جنب البُعد القمري المُرصّع لسماء القرية وسماء الحكي معاً.

فهل يكون الحضور المكثف لعلامة الشمس في الرواية والداً لحبكة ضمنية عميقة، ترسم "قصة" هذا النجم الوهاج في تحوّلاته وتلوناته وتعاطفاته مع أحداث وشخوص "القصة" الروائية؟

أيكون التواتر الوسواسي لتلك العلامة الطبيعية موحيا بتميُّز ما لسردية **"الجنوب"**؟ وهل تكون الشمس في حد ذاتها ذات أثر ووظيفة في المشهد الدرامي

الذي تنتهي عنده الرواية، وذلك على غرار ما حصل في "غريب" كامو؟[٦٤]

ولم لا تكون الشمس وراء "فلسفة سردية" خاصة بـ"شرق النخيل" ونماذج روائية عربية أخرى؟ ألم تنبثق "فلسفة الرسم" لدى "فان غوغ" من أشعة الشمس الحارقة، حيث رسم بكثافة أشجار الصنوبر الدائرية، وحقول القمح ذات الألوان الصفراء الزاهية؟ ألم تصدر فلسفة "نيتشه" بالكامل عن الاستعارة الشمسية؟ ألم تتفتق إبداعيته لما "غمرته شمس الجنوب بضوئها الساطع، حيث غادر قساوة البرد، وشعر بالتحرر من العقلية الجرمانية المتصلبة الصارمة"؟[٦٥]

لم لا نستخلص من الرواية فلسفة سردية شمسية مغايرة لفلسفة الشمال؟

وعليه، فإن علاقة "الشمس" بالكتابة والحكاية على مستوى التخييل، تفتح المزيد من آفاق التأويل. فبصدد **الكتابة**، نذكر شذرة الشاعر "الفيلسوف" "إدموند جابس E. Jabés"، إذ يقول عن كتاب "الهوامش": [٦٦] "قطرة دم هي **شمس الكتاب**": "الشيء الذي يعني تمفصل الجسد والنور والحرف.

وعن الحكاية، نورد حدثا واقعيا يرويه "فوكو" ذاكراً قيام "بعض علماء النفس بتصوير مشاهد فيلم في قرية ما بإفريقيا السوداء، حيث طُلب، بعد نهاية التصوير، من بعض متفرجي سكان القرية أن يحكوا قصة الفيلم بلغتهم الخاصة، واتضح في ما بعد أن كل ما استهواهم في الفيلم كله هو **حركة الضوء** وسط الأشجار"[٦٧]. ويستخلص "فوكو" الدّرس من هذه الواقعة، منتبها إلى الطابع المغاير للثقافة الغربية، "التي تسودها ظاهرة اهتمام المتفرج المتلقي بشخصيات الفيلم، سلوكاتها وأنماط حياتها"[٦٨].

ويُمكن استثمار مغازي هذه الواقعة، من جهة تنسيبها لمركزية التلقي السردي الغربي، المختزل للعلامات الحكائية في البُعد الإنساني بالأساس: الأمر الذي يفتح أفقا للتفكير في العلائق

المفترضة بين **التلقي والجغرافيا**. إذ آفاق انتظار التلقي ليست من قبيل الهبة الفطرية، بل هي **مُسَنَّنة ثقافيا** ولها تسويغها في اللاشعور الجمالي والمعرفي للعشيرة القارئة.

فلم لا يكون ثمة قارئ مختلف لرواية "شرق النخيل" يُبئرُ حركة الضوء الشمسي، مُطفئا باقي العلامات الدالة على طبائع الشخصيات وسلوكاتها وبرامجها السردية؟

وما وقعُ **الانتماء الإفريقي** للرواية المذكورة في عملية الإنتاج والتلقي معاً؟

ألا يكون لهذا الانتماء بالذات أثرٌ في صوغ متخيل الرواية واستقبالها؟

فلم إهمال البُعد الإفريقي في تأويل الرواية المصرية، والرواية المغاربية ورواية شمال إفريقيا بشكل عـام؟ أليست روايةُ "شرق النخيل" رواية **عربية وإفريقية في** آن؟

٣ . ٧ – الأثر والترجيع

كيف تُرَجِّعُ علامات "شرق النخيل"، ومحكياتها، وصورها البنية الإجمالية للأثر؟ وكيف يتشخص رجع الصوت بالصدى؟ وكيف ينغمس النص، بالتالي، في سُمكه الخاص والمضمر؟

ذلك ما سنسعى لملامسته، من خلال تفحُّص الاشتغال المرآوي لبعض الإشارات والقرائن والمحكيات الصغيرة، متأملين إسهامها في عطف النص على بعضه، وفي توليده بنية وفحوىً.

هكذا تُشير الرواية إلى نفسها، من خلال "خطاب الرسالة" المتعثر والمستحيل، ذاك الذي يهُمّ السارد بكتابته إلى أخته "فريدة". وعنه يقول: "**طويت** الخطاب وجلست على الحشائش (...) **قلبت الصفحة وكتبت**: "حبيبتي فريدة تحية وأشواقا وبعد..." (...) **طويت الكراس** وأنا أقول – أهلا ليلى. كنت أعرف أن هذا الخطاب إلى فريـدة لن **يُكتب على أي حال**. طالما فكرت فيه لكنني لـم أكتبه أبدا"[٦٩].

تحيلنا العبارات المبرّزة إلى **تمرّي** خطاب الرواية في خطاب الرسالة، وذلك من جهة التردّد في الكتابة وصعوبتها، بل واستحالتها على مستوى الحلم بالكتاب الآتي.

ومن البيّن أن الرواية تشير إلى نفسها، وتنفتح على تمثيلها الذاتي من خلال عبارات: الخطاب، والصفحة، والكتابة، والطي، والكراس، وتمنع الكتابة، بل واستحالتها.

فنُقصان الرسالة وفراغ العلامات وصعوبات التعبير، إنما تؤول جميعُها، إلى ذلك الحيّز الرنان الذي منه ينبثق صوت الكاتب، وفي فضائه القَعْر يعبُر بهمس، حيث اللغة تصير صورة لنفسها، تتمرأى في ذاتها، وتقص حكاية الحكاية.

ودعماً لهذه الرؤية الفنية "النرجسية"، تُشخص الرواية على مستوى القعر صعوبات الحكي وطقوسه وانسحاره بالتفاصيل والتكرارات، وذلك على شاكله ما نلفيه في المقبوس السردي التالي: "وبدأت أحكي له **متعثرا**. أحكي القصة التي رويتها له **مرارا** عندما عدت في أول إجازة لي من القاهرة. وكنتُ وقتها عندما أحكي له تقاطعني مستفسرا عن **التفاصيل**"[٧٠].

كما تُشخص مرآويا قلق البداية الروائية وسحرها، من خلال الملفوظ السردي التالي: "وبدأت من **البداية** كما أراد. كيف كنت وحيدا عندما تركت البلد إلى القاهرة"[٧١]. هذا ناهيك، عن تلك الخاصية الفنية الألفليلية التي سبق أن ألمعنا إليها، والتي تهُمّ **التركيب العنقودي للسرد** من جهة التوليد الداخلي للقصص، حيث تواصل الزمن وانقطاعه، وتدفق الإيقاع المتقطع الموصول بأنفاس الحكاية وحياتها. وكلّ ذلك يترجَّعُ في المسرود التاليَ: "قصص تلد قصصا وتتفرع في تفاصيل وحكايات جانبية لا تنتهي"[٧٢].

غير أن أعمق وأجمل ترجيع انسحرنا به، هو ذلك المشهد السردي الأمومي – الطفولي البديع المُضمّن في ختام الرواية، وفيه يقول السّارد متذكرا طفولته عبر تصوير شجي: "فقبّلت أمي

جبيني وقالت لو قبّلتَ يده [الرجل ذو اللحية السوداء] ما كنت ولدي. ثم قالت تعال ثم حملت مصباح الغاز وأخذتني من يدي إلى حيث أحب. إلى القاعة العلوية التي كانت مغلقة بالمفتاح دائما ومحرّمة علينا نحن الصغار. كان في القاعة الواسعة مقاعد كبيرة... وفي جانب منها كان **دولاب زجاجي** يضم **عرائس** ويضم **لعبا** تعمل بالزمبلك وأطباقاً **وفناجين من الصيني عليها رسوم**. فتحت أمي الدولاب وأخرجت **أكواب الصيني** ووضعتها على المائدة بحرص بجوار بعضها. وقالت المسها كما تشاء ولكن لا تكسرها. وكانت **الرسوم** على الأكواب **مطلية وبارزة. رجال لهم شوارب مشقوقة تحت أنوفهم ويلبسون قفاطين زرقاء منقوشة بورود حمراء، ينحنون للأمام يتطلعون بعيون واسعة مندهشة**. وهم يمسكون بأيديهم **سيوفاً** عريضة في القدمة نحيلة عند المقبض. فجلست **أتأملها وألمس نقوشها البارزة**. كانت كلها ناعمة وجميلة وكنت أحبها"[٧٣].

يُثير هذا المقطع الغني خيالات خصبة بصدد العلاقة بين **سرد الكتابة وسرد الزجاج**. ذلك أن رسوم الأكواب تحكي مشهدا قصصيا صغيرا. ذا نغمة **غنائية وبطولية**. نغمة تتجاوب على مُستوى الجوف السردي مع غنائية الرواية واحتفائها ببُطولة فداء الأرض والأب والوطن، وهو الفداء الذي لا يختزل الرواية، بل هو بُؤرة إشعاع تشتغل وفق عدة خطوط، وتنشطر إلى عدة محكيات. وإضافة إلى ذلك، ثمة احتفاء بطلاء الزجاج والألوان الزاهية الزرقاء للقفاطين المنقوشة بورود حمراء. وها هي ذي الورود التي احتفلت بها الكتابةُ في فضاء الطبيعة. تعود هنا في فضاء الثوب. وها هو ذا، أيضا، نقشُ الطبيعة والكتابة. يُضاعِف نفسه عبر النقوش البارزة المُرتسمة على زجاج الأكواب. وحينئذ، يتجاوب سرد الكتابة مع سرد الطبيعة وسرد الثوب وسرد الزجاج أيضا. أليست أشكال السرد لا نهائية؟ أليست أنواعه في العالم لا حصر لها؟ ألا يستوعب اللغةَ المنطوقة شفويةً ومكتوبة، وكذا الصورة ثابتة ومتحركة؟ ألا يحضُر في الأسطورة والحكاية الخرافية وعلى ألسنة الحيوان، وفي الملحمه والتاريخ والمأساة **واللّوحة المرسومة**. وفي **النقش على الزجاج**؟"[٧٤]

٣ . ٨ – <u>لغة الأمومي</u>

وفضلاً عن الآثار الترجيعية المُضمَّنة في المحكي الختامي السابق، ثمّةَ علاماتٌ ثمينة أخرى تستحق الاستنطاق. ومن ذلك تقبيل الأم لجبين ولدها في إشارة رضىً إلى رفضه تقبيل يد "شيخ" طريقة أبيه، وتمرّده من ثمة على موجبات طقوس حفل الخضرة، التي يتم تصويرها بدقة فنية متناهية ضمن المحكي الحلُمي التالي: "كان الغناء عاليا والمغنون يتمايلون في صحن البيت لليمين واليسار، وتعلو الدفوف وتدق الدفوف هناك في صحن البيت، وعلى الدكة العالية فوق فراء الخروف كان أبي يجلس وكان يجلس شيخ طريقته. جاء بيتنا في الصباح واستحم وعُبئت الزجاجات من ماء استحمامه ليتبرك بها المريدون. وعندما خرج من الحمام وأبي أمامه يمسك المبخرة ويطوحها في صحن البيت ويطلق صيحات فرحة. علت زغاريد النسوة المختفيات مع أمي في حجرتها. وكنت هناك **لكن أمي لم تزغرد**. في المساء كنت **أقف** بعيداً أشاهد الرقص والغناء والرجل ذا اللحية السوداء ينتفض واقفا فجأة ويدخل وسط حلقة الرجال ويتطوّحُ معهم جاذبا أبي معه فيعلو الغناء ويشتد (...) ولما انتهى الغناء كنت أقف بعيداً فأشار لي أبي **وابتسم**. وقال تعال **يا ولد. قبّل يد سيدنا. لكني لم أتحرك**. انتفض واقفا ليجذبني وقال **تعصي** أباك يا كلب؟ فجريت وذهبت لأمي وبكيت وقلت لها **لم** أقبل يده.. **لن** أقبل يده"[٧٥].

هكذا ترضى الأم على ولدها، مُجسِّدة من ثمّة **رفض** كل الصور الأبوية الارتكاسية مشخصة في "شيخ الطريقة"، بل وفي الأب المستبد ذاته.

ومن هُنا امتناعُها عن الزغردة، ورضاها على سلوك ابنها العاصي لأمر تقبيل يد "الشيخ" لأجل التبرك ببركاته. ومن الأكيد أن هذا "الشيخ" يمثل الوظيفة الرمزية الأبيسية بامتياز في مجتمع أبوي متخلف: الشيء الذي يجعل من الأمومة وظيفة رمزية عاصية ومُحرِّرة. وها هُنا تنبثق "لغة الأمومي" التي تسكن **لا شعور الرواية** برمتها، فضلا عن اتخاذها "موضوعة" و"أسلوباً" للكتابة.

وفي هذا الضوء، يتعيَّنُ علينا فهمُ "إهداء" الرواية وفق تمثل جمالي. وهو الإهداء الذي صاغه الكاتب وفق ما يلي:

[إلى ذكرى أمي الغالية

رحمها الله].

واللاّفت أن جميع طبعات الرواية حافظت على هذا الإهداء، إذ لم يسقُط ضمن أيٍ منها.

ولنا أن نستعيد هُنا ما باح به الكاتب بصدد حواره مع مجلة "العربي"(٧٦)، عندما أشار إلى كون حدث الصراع على "أرض الحديقة" بما هو قصةنواة، إنما يرجع في الأصل إلى حكي أمه.

واللافت، أن "بهاء طاهر" يُلحّ عبر كل الحوارات أو الأحاديث النقدية على إبراز الموهبة الحكائية الغنية لتلك "السيدة الأمية العظيمة" التي استطاعت، كما يقول الكاتب، أن "تقود سفينة حياتنا الصعبة وأن تضمنها بالحب أنا وإخوتي وتدبر معيشتنا ... ومنها تعلمت **حب الحكايات** وحب الصعيد. **ولا** علاقة لهذا كله **بعقدة أوديب** كما ذكر أحد النقاد ذات مرة!" (٧٧).

وفي ذات السياق، يُتابع الكاتب قائلا: "وكانت أحب اللحظات إلي في فترة الطفولة — وفيما بعد الطفولة أيضا — حين أستمع إليها تحكي قصص القرية باستغراق كامل وبتفاصيل دقيقة وبلغة البلدة وتعبيراتها... لذلك فقد أهديت أول رواية لي، وهي "شرق النخيل"، إلى ذكرى أمي"(٧٨).

هكذا تغدو الأم الأمية الفصيحة منبعاً لكتابة "شرق النخيل" ولروايات أخرى: الأمر الذي يعني أن الأم كانت **سبّاقة** إلى **إهداء** حكاياتها إلى ابنها "بهاء". وهو إذ يكتب "شرق النخيل" **إنما يُبادلها الرواية بالحكاية، أي يُهديها بدوره روايةً من خلال حكاية أهدتها إليه**. وهُنا يتخذ "الإهداء" كامل رمزيته العميقة وكامل دلالته الجمالية.

ولأن تلك السيدة الحكّاءة العظيمة أمية لا تعرف القراءة والكتابة، فإن الكتابة الروائية تلتحق بها وبمثيلاتها اللواتي لا يملكن امتياز الكتابة ولا القراءة، لكنهن يهبن الكتابة صيرورة لا يمكن، بدونها، أن توجد.

وعليه، وكما أكد ذلك "جيل دولوز"، فإن "الكتابة تلتحق من تلقاء ذاتها، عندما لا تكون رسمية، "بالأقليات الهامشية" التي لا تكتب لنفسها، والتي لا نكتب عنها [بالضرورة] كموضوع، ولكنها تجرنا إليها عن كُره أو عن طواعية، لمجرد أننا نكتب"(٧٩).

هكذا تنفلت الكتابة الروائية من خدمة القوى السائدة لتلتحق بمن لا صوت لهم، وبمن لاحَق لهم في الكلام ضمن الخطابات التاريخية الرسمية، وضمن الكتابات المتواطئة والآمرة والجاهزة.

فثمة، إذن، **صيرورة أمومية** في رواية "شرق النخيل": صيرورةٌ تجعل من لغة الأم جُزْءاً من رؤيا المجتمع والعالم، ومن التفاعل مع التراث والميثولوجيا. ولاشك في كون اللغة الأمومية "الغائبة" تُشكل مادة عميقة وباطنية للسرد، إذ هي تُوفر مادة الحكاية، وتكاد تتحول إلى لغة "**جوهر**"، من خلالها يجري قلم الكاتب، وبدفقها يتبلل. ومن ثمَّ مُصاحبتها للنص في تخلقه ومسراه، وانتشارها بداخله كأثر منسي إبداعيا، من أجل تذكر يُعيدُها في **خلق آخر**.

ولربما كان هذا الأثر، وهذه العودة، هما المقصودان في التمييز الشهير لـ"جوليا كريستيفا" بين "السيميائي" و"الرمزي المتمركز"(٨٠).

وإذا كان **الرمزي المتمركز** يُنتج لُغة مُترسِّبة ومُتمَأْسِسَةً، ذات شكل سلطوي من جهة ارتباطها بقانون الأب. فإن **السيميائي** يميل لإنتاج لغة ناطقة، ثورية، خلاقة، ومُذوَّتة. فالسيميائي لُغةٌ لم تُشفَر، ولم تُجَمَّدْ بعد، وتكاد تقترب من لغة **الوسم** (لنتذكر رسومات زجاج الأكواب في الغرفة المحرّمة الجامعة للأم بابنها ضمن مشهد تعاطف)؛ وهذه اللغة الأخيرة تتكلم، من دون أن تتحوّل إلى معنى متمركز وناجز وثابت.

وإلى هذا، يتميز السيميائي بكونه طاقةً تحبل بالتحول والتدفق، وبانبعاث المتخيل الهاجع، وبتقطيع مُحتوى المادة الدلالية؛ بل إنه قَدْ يَرْقَى إلى مُستوى نوع جديد من الوجود، يوسم "بالكورا chora". وقد صكّ "أفلاطون" هذه التسمية في سياق مُحاورة "طيماوس"، قاصداً بها الوعاء الذي يُشير إلى وجود مُختلف. وفي ذلك يقدم الفيلسوف اليوناني ثلاثة أنواع من الوجود، هي: وجود النموذج، تقليد النموذج، الكورا (أو الوعاء) [٨١].

والأم، حسب أفلاطون، وعاءٌ لكل الأشياء المخلوقة والمرئية، لكن الوعاء ذاته غير مخلوق ولا مرئي، ولا شكل له لأنه يتلقى كل الأشياء، ويُشارك بطريقة سرية في ما يتعلق بالمُدرك العقلي، ويكون المخلوق الأكثر إبهاماً[٨٢].

وما يهم، هو كون "الكورا" محكومة بصيرورة دائمة قد تتخذ تجليات متنوعة ومتغيرة، تبعاً للتحوّل الذي هو دَيْدَنُ الأشياء.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول بأن عناصر دافقة من السيميائي — الأمومي تتخلل الرمزي — الأبيسي، لأجل إنتاج نص يسعى لتوليد **الجدّة والإبداعية والمقاومة**، من خلال لغات عديدة يتعين حرفُها وترويضها أو تطفيفها أو نقضها أو إرجاعها إلى أصولها الاستعارية.

وبهذا المعنى، تكونَ رواية "شرق النخيل" نصّاً باحثا عن لغة الأمومي، لأجل تخصيص السرد وتذويته خِطابيا ونفسيا واجتماعيا؛ وذلك في سياق العودة إلى أحلام الذات وكلامها الجواني وحنينها وغرابتها المقلقة وأسطورتها الشخصية.

ولهذه العودة أبعادٌ ومقاصد بعيدة تتغيا مُواجهة اللغات الشمولية والأبيسية، والتعبير عن الخيبة العميقة من الايديولوجيات الغادرة والمغدورة، ومن الوطن المقتول جرّاء التشدق بالبلاغات الثورية الرنانة.

إن "لغة الأمومي" في "شرق النخيل" ترتدّ إلى ذاكرة طفولية مجروحة، وتصوغ حساسية إبداعية في الكتابة من خلال النفخ في اللهيب الراقد للغة الأم؛ هذه اللغة التي لم تنطفئ بعد، والتي ما زالت ترنّ في الذاكرة وفي الجسد.

ولاشك في كون لغة الأمومي هذه، هي التي أغرت أحد النقاد[٨٣] بتأويل "شرق النخيل" في ضوء العقدة الأوديبية. والحال أن الكاتب، كما رأينا، يرفض هذا التأويل الذي يجعل روايته غاطسة **في الخيال المحرّم**.

فهل يكون التأويل من خلال العقدة الأوديبية تأويلا استعماليا؟ أيكون اختباراً لإجرائية المفهوم وصلاحيته أكثر مما هو إضاءة للرواية وتأويل نزيه لها؟

ولأجل الإجابة، علينا أن نستحضر كون العقدة الأوديبية **ليست كونية**، كما أبانت ذلك دراسات عديدة[٨٤]، فضلا عن تجريد العقدة من رمزيتها الجنسية، كما هو الحال لدى "اريك فروم" الذي ركز على بُعدها السياسي مُشخَّصاً في السلطة[٨٥]، وكما هو الحال لدى "ليفي شتراوس" الذي اهتم أكثر برمزيتها اللغوية والفلسفية[٨٦]. هذا ناهيك عن نقضها من الداخل عبر الكشف عن تناقضات الأسطورة الأوديبية ذاتها كما هو الأمر لدى رينيه جيرار[٨٧]. بل إن سيرورة التفسير ذهبت إلى حدّ قلب العقدة على أعقابها من خلال "الأوديب المضاد L'anti-oedipe" لدى دولوز

وجاتاري، أو من خلال اكتشاف الرغبة في "قتل الأم" بدل الأب، كما نُلفي ذلك لدى الأنثروبولوجي هنري كولب[88] في تحليله للحكايات الأسطورية الإفريقية.

وكل هذا، يعني أن "العقدة الأوديبية" ذاتها خضعت لشتى التآويل، التي نسّبتها في نهاية المطاف وأبانت ضرورة الوعي بإطارها الحضاري والثقافي؛ بل وضرورة العودة إلى "أسطورة أوديب" نفسها قصد استنطاقها ضمن منظورات أخرى.

وواضح أن استثمار الرواية "للغة الأمومي" إنّما يتغيّا التفكيك الإبداعي للسلطة الأبيسية في شتى صورها، سواء تجلت في صورة الأب المتسمة قسماتها بغير قليل من الصفات السلبية، أو في صورة "الشيخ" الذي هو بمثابة أنموذج ضمن مُتخيل السلطة العربي. ومن ثم، تسرُّب ذات الخطاطة الثقافية من مجال الصوفية والتبرك والكاريزما إلى المجال السياسي[89]: الشيء الذي يعني رفض الرواية الضمني لصورة الزعيم — الحاكم، متى كان مُستبدا مانعاً لتلك "السياسة الأخرى"، التي رأينا طلبة الجامعات يُعبرون عنها بطريقتهم من خلال الإضرابات والاحتجاجات على التقاعُس حُيال القضية الوطنية والقومية.

هكذا تعبر لغة الأمومي عن رفضها لكل صور السلطة المستبدة أنّى تجلّت. لكن تعبيرها هذا إنما تمّ من خلال وسائط فنية شديدة الصنعة والخفاء، إلى حدّ اندغام الغنائي في السياسي، وانصهار الحميمي في الاجتماعي، واندماج لغة التذويت باللغات الأخرى.

ومن الأكيد أن **وجع الأم** يُخيم على رواية "شرق النخيل"، ويستحوذ بقوة على عُمقها الحكائي، إلى حدّ اعتبارها مكتوبة لأجل الأم، لأجل الرغبة في إحيائها من جديد، لأجل التعويض عمّا سبّبه لها الابن الكاتب من آلام[90].

فنظرة الأم موجودة بالرواية، وجُرحها مشع بداخلها، بل إن "سجلها اللغوي"[91] ذاته مُستثمرٌ على نحو رائع في لغة النص. وها نحن نُلفي الكاتب

الضمني من خلال أطياف سيرته الذاتية، وقد أعيد خلقها على نَحو اختلافي.

وإذا كانت "شرق النخيل" قد فتحت سردها بإهداء مُوَجّه إلى الأم، فإنها أيضاً قد أنهته **بجُملة سردية مسهَبة**، جسّدت كل الرموز والمعاني الأمومية المشعة بالمغزى العميق للنص، إلى حدّ أن هذه الجملة الملغزة تكاد "تمحو" فنيا مجموع ما سبقها. تمحوه من جهة إجبار القارئ على إعادة قراءة العمل من جديد، وفي ضوء جديد. لنتأمل الجملة الختامية:

"وكانت أمي تقف هناك بقامتها الطويلة النحيلة في ثوبها الداكن تتطلع إليّ وهي تبتسم".

تتبدى لنا الأم هُنا مُلغزة ومُذوّتة بجسدها النحيل الطويل، وبخصوصية دالّها اللباسي. **إنها ليست "أمّاً مؤسّسَة"، بل هي أمٌّ مُدركة على نحو شخصي وحميم.** إنها قوة **اختلافية**: قريبة وبعيدة، أليفة وغريبة، مرئية ونائية، دانية ومنيعة.

ورغم حضورها المُجسَّد، فإنها تظلُّ بنتَ اللغة والخيال، ومن ثمّ آثارُ "التغريب" التي تخلق طيفها وإسرارها. ولأجل هذا، تتخذ علامات: "كانت، هناك، قامة طويلة نحيلة، ثوب داكن، تتطلع إلي وهي تبتسم"؛ تتخذ كامل دلالتها على جمال المسافة، وقوة الإرجاء والتبعيد والانتشار.

فابتسامتها الساحرة **نداءٌ قادم من بعيد**، مُبَشِّرٌ بعالم آت، بقُدوم خَصيب، وبمُستقبل لا يُدركه إلاّ الرّاؤون: **إنها أم رائية**، في وقفتها، وفي سيماء جسدها، وفي بلاغة ثوبها، وفي لغزيّة نظرتها، وفي سرّ ابتسامتها؛ في كل هذا يتجسّد "المعنى العالي"، وينبثق **التاريخ النادر**؛ التاريخ المُبدَع في صيغة افتتاحية، الآتي عبر النداء كما لو هو نشيد أو "أغنية"[92]؛ أغنية تؤسِسُ وتهبُ الكلام. وما يبقى، يُؤسّسه الروائيون — الشعراء[93].

إلاّ أن ما يمنح تلك الجملة السردية الختامية المزيد من التردد بين **النبرة والمعنى، والرؤية والرؤيا.** هو التشاكل الاختلافي بينها وبين جُملة سردية كثيفة أخرى، تردُ قبلها بأسطر قليلة، وفيها يحلُم السارد بحبيبته "ليلى" التي "**كانت تجلس هناك تطل عليّ بعينيها** الخضراوين **وتتأملني دون أن تبتسم،** ولكن لما مددت لها يدي السليمة أعطتني يدها وكانت ناعمة ملساء فأغمضت عيني" (٩٤).

فها هُنا علاماتُ تزدوج، وتختلف مع تلك الجملة السردية الختامية. ونحن واجدون ضمنها ما يفيد التقابل، من قبيل: "كانت تجلس هناك / كانت تقف هناك"، "تطل علي دون أن تبتسم / تتطلع إلي وهي تبتسم".

غير أن هذا التقابل يتم إرهافه على المستوى العميق للعبارات من خلال التكرار: (كانت، هناك)، أو الترادف (تطل علي — تتطلع إلي).

فماذا يعني الكيان البعيد **للأم الواقفة المُبتسمة** في مُقابل الكيان البعيد **للحبيبة الجالسة غير المبتسمة؟**

هل هو عبورٌ **من الحب إلى التاريخ؟** انتقالٌ من زمن الجسد والعاطفة إلى زمن التاريخ البدئي، زمن النداء والقدوم؟

وما سِرُّ تلك الابتسامة الأمومية، هل هي الخيط الأول من ضوء الفجر؟ هل هي بصيص أمل يلوح في قاع اليأس؟

ألا تكون تلك الابتسامة هي "العلامة القلقة" للنص (٩٥). متى زالت اختفت الرواية بكاملها؟ ألا يكون غموضها مُرتجِفا بوقدة اشتهاء التأويل؟

وهل يستطيع القارئ، إنْ هو أحسن تأويل ابتسامة الأم، هل يستطيعُ الانفكاك من أسرها؟ هل يستطيع التخلص من طيف ابتسامة ساحرة ومُلغزة أخرى، تلك التي رسمها "دافنتشي" في لوحة "الموناليزا" وظلت مثارَ تأويلات لا تُحصى، ومحجًّ استلهامات لا تنقطع؟ وهل يجوزُ تأويلُ ابتسامةٍ بأخرى على نحو تناصي، وفي أفق قراءة قرانية؟

٤ . تركيب

تأسيسا على ما سبق، تتضح لنا خصوبة رواية "شرق النخيل" على مُستوى توليد المزيد من الموضوعات الجمالية بحسب المداخل النقدية والخلفيات التأويلية.

ولقد تبيّن لنا كيف أن "المعادل الموضوعي" الوطني أو القومي، في فهمه الضيق، حجب، لدى بعض الدارسين، الثراء الفني للنص.

هذا، وقد توسّعنا نسبيا في تأويل هذه الرواية بالذات، لأننا لم نعثر، من جهة، على أي دراسة تتناولها بالكامل، ولأننا، من جهة أخرى، لم نقتنع بتلك الاقترابات الجزئية من موضوعها الجمالي، ناهيك عن الاقترابات اللاجْمالية.

ومن هذا المنظور، سعينا لتأويل بعض العلامات الفنية والموضوعاتية التي أغفلها النقد أو لم يرها، أو أنجز حولها تصورا قريبا من اللاقراءة (dé-lecture). كما أننا حاولنا، إضافة إلى ذلك، إثارة الانتباه إلى بعض العناصر السردية التي لا يأبه بها النقد الروائي عادة، مُعتبرا إياها هامشية، أو زخرفا فارغاً، أو مجرّد بقايا لا غير. والحال أن التفاصيل والهوامش، والصور الدقيقة والاستعارات الضمنية، والأجزاء الصغيرة والمحكيات البسيطة، بإمكانها أن تُنصّب برامج التأويل، وأن تُضفي، بالتالي، طابعاً منظوريا على القراءة.

ومن المؤكد أن زحزحة مراكز الاهتمام النقدي، على مُستوى تأويل الرواية بالذات، بإمكانه أن يحفز على إثراء الخيال النظري، وعلى توسيع الرؤى والمقاربات المتداولة. خصوصاً وأن الرواية العربية تحديداً، مازالت بحاجة لمزيد البحث من جهة استخلاص قوتها الفنية والأخلاقية والمعرفية، والكشف عن **العلامة المنبع** التي منها تتولد كرامتها وفضليتها.

الهوامش:

(١) بهاء طاهر، الخطوبة،مطبوعات الجديد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
صدرت طبعة ثانية عن : دار شهدى للنشر، ١٩٨٤.
وطبعة ثالثة ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.

(٢) بهاء طاهر، بالأمس حلمت بك، مختارات فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
صدرت طبعة ثانية ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.

(٣) بهاء طاهر، بالأمس حلمت بك، مختارات فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
صدرت طبعة ثانية ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.

(٤) بهاء طاهر، شرق النخيل — لو نموت معا، دار المستقبل العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.

(٥) بهاء طاهر، شرق النخيل، الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.

(٦) بهاء طاهر، شرق النخيل، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠.

(٧) بهاء طاهر، قطعة شرق النخيل (فصل من رواية)، مجلة الكرمل، العدد: ١٤، ١٩٨٤، ص ص ٢٦١— ٢٧٠.

(٨) ألبرتو مانغويل، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ٢٨.

(٩) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(١٠) د. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، عدد ١٤٣، نوفمبر ١٩٨٩، ص. ص. ٢٠١ — ٢٠٧.

(١١) المرجع نفسه، ص. ٢٠٢.

(١٢) المرجع نفسه، ص. ٢٠١.

(١٣) د. مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، عدد ١٨٨، أغسطس، ١٩٩٤، ص. ص. ١٧٩ — ١٨١.

(١٤) انظر الإشارة لذلك في: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، مرجع سابق، ص. ١٧. ولمزيد الإبانة انظر نفس الناقد حواره مع دافيد بارساميان، ترجمة توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٨، ص. ٥٧ وما بعدها.

(١٥) شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم "بهاء طاهر"، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الثاني عشر، صيف، ١٩٩٣، ص. ص. ١٧٠ — ٢٠٣

(١٦) يشتغل الناقد في دراسته إضافة إلى "شرق النخيل"، على روايتيْ "قالت ضحى" و"خالتي صفية والدير" وقصص "الخطوبة"، "بالأمس حلمت بك"، "أنا الملك جئت".

(١٧) بصدد التداخل بين آليات التأويل في كل من الحلم والإبداع، راجع د. حميد لحمداني، آليات تأويل الأحلام، دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي، مجلة البيان، العدد ٣٣٨، سبتمبر ١٩٩٨.

(١٨) المرجع نفسه، ص. ١٥.

(١٩) انظر اجتراح "فوكو" لهذا المفهوم في. دروس ميشيل فوكو (١٩٧٠ — ١٩٨٢). ترجمة محمد ميلاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص ٧٤.

(٢٠) بهاء طاهر وحسين عيد، وجْها لوجه، حوار (ضمن) مجلة العربي، العدد ٤٩٠، سبتمبر، ١٩٩٩، ص. ص. ٧٣ — ٧٤.

(٢١) انظر مدخل الكتاب المشتمل على الدراسة المذكورة: (ص. ص ٧ — ١٥).

(٢٢) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص. ٩٢.

(٢٣) المرجع نفسه، ص. ٩٣.
(٢٤) المرجع نفسه، ص. ١١٢.
(٢٥) هذا متى كانت النصوص، بالطبع، ثرة ودقيقة الصُّنع.
(٢٦) نقصد هُنا طبعة "دار الآداب"، وهي التي سنُحيل عليها من الآن فصاعدا.
(٢٧)خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، ص. ١٣٥.
(٢٨) يتعلق الأمر بطبعة دار "المستقبل العربي".
(٢٩) د. حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠، ص. ص. ٥ — ٦.
(٣٠)انظر تفكيرا أوليا في هذا الإشكال لدى: د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد ٢٤٠، ديسمبر، ١٩٩٨، ص. ص. ٢٣ — ٢٧.
(٣١) عن مشكل الوضع الاعتباري للرواية في الثقافة العربية الحديثة. انظر: د. صبري حافظ. تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة د. أحمد بوحسن، مرجع سابق، ص. ص. ٢٥ — ٥١.
(٣٢) نُفيد هُنا من التمييز الذائع لجان ماري شايفير، انظر:

– J M. Chaeffer, Du texte au genre, poétique n°53, Février, 1983.

وقد ضُمّت هذه المقالة إلى كتاب جماعي موسوم ب:

-Théorie des genres, coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1986

(٣٣) يُشبّه "ديريدا" العنوان **بالثريا**، لكننا آثرنا تشبيهه **بالشمس** للإيحاء بأهمية هذه الاستعارة الطبيعية في سرد رواية "شرق النخيل"، وللإلماع بالتالي إلى الخصوبة الإبداعية لموضوعة "الضوء" ضمن النص.
بصدد تشبيه العنوان بالثريا، راجع:

- J. Derrida, La Dissémination, Le seuil, Paris, 1972.

(34) Leo Hoek, La Marque du titre, éd. Mouton, 1973, p. 184.

(٣٥) من اللافت أن تتضمن لوحة الغلاف في طبعة "دار الآداب" **رسماً** للنخيل: الشيء الذي يفيد إنجاز ترجمة "تأويلية" بصرية للمحكي المكتوب، وذلك من جهة تبئير علامة سيميائية وفنية لها حضورها الجمالي والوظيفي ضمن الرواية.
(٣٦) ثمة مقابلات عربية عدّة لمفردة "incipit"، نذكر منها: الاستهلال، الفاتحة النصية.

(37) L. Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits, Ed. Skia, Genève, 1969.

(٣٨) شرق النخيل، ص. ٧.
(٣٩) الرواية نفسها، ص. ٨.
(٤٠) الرواية نفسها، ص. ٨.
(٤١) الرواية نفسها، ص. ٩.
(٤٢) فريدريك نيشته، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الثاني، ترجمة محمد الناجي، مرجع سابق، ص. ٥٣، شذرة ١٦٣ موسومة "كل بداية خطر".
(٤٣) إدوارد سعيد، بدايات: القصد والمنهج، عرض مجلة الكرمل، العدد ٥٧، خريف ١٩٩٨، ص. ٢٤٤.
(٤٤) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة نوافذ، العدد ١٠، دجنبر ١٩٩٩، ص. ٣٧.

(45) L. Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits, op.cit, p. 88.

(٤٦) شرق النخيل، ص. ٩١.
(٤٧) شرق النخيل، ص. ١١٦.
(٤٨) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
(٤٩) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
(٥٠) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
(٥١) الرواية نفسها، ص. ١١٧.
(٥٢) شرق النخيل، ص. ٤٤.

(٥٣) أفدنا من مفهوم القراءة الطباقية كما طرحه إدوارد سعيد في كتاب "الثقافة والإمبريالية". إلا أننا عدّلناه في اتجاه نقدي ليغدُوَ ملائما لتشخيص حالة "التناص" المميّزة، التي تحظى بها الرواية العربية. ولمراجعة المفهوم الأصلي للقراءة الطباقية، يُراجع إدوارد سعيد. الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، مرجع سابق.

(٥٤) شرق النخيل، ص. ٧٢.

(٥٥) الرواية نفسها، ص. ٨.

(٥٦) الرواية نفسها، ص. ١٣.

(٥٧) الرواية نفسها، ص. ١٩.

(٥٨) الرواية نفسها، ص. ١٨.

(٥٩) الرواية نفسها، ص. ٩١.

(٦٠) الرواية نفسها، ص. ٩٠.

(٦١) الرواية نفسها، ص. ٩١.

(٦٢) الرواية نفسها، ص. ٧٧.

(٦٣) فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الثاني، ترجمة محمد الناجي، مرجع سابق، ص. ١٣٩، شذرة ٥٧ (عنوانها: العلاقة مع الحيوانات).

• وللإشارة فإن "نيتشه" يعيب على المسيحيّة فقرها على مستوى احترام الحيوان ومعاملته بنبل، انظر الشذرة ذاتها، بالمرجع نفسه.

(٦٤) انظر العلاقة السردية بين صورة الشمس وحدث الجريمة في رواية "الغريب" ضمن: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ١٩٩٥، ص. ص. ٢٥٢ — ٢٦٠.

وانظر أيضا: بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص. ص. ٢٢٨ — ٢٣١.

ومن المؤكد أن ثمة اختلافا بيّنا بين صورة الشمس في "الغريب" وصورتها في "شرق النخيل"، وذلك من جهة المقاصد والقيم السردية، إذ الشمس في الغريب تندرج في سياق التشخيص العبثي للسلوك الإنساني، فيما شمس "شرق النخيل" لا تسوغ مثل هذا المنظور. فهذه الرواية، وإنْ أفادت **تناصيا من عبث "كامو"**، وربّما من **اللامعقول لدى "كافكا"**، فإنها تظل متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء.

(٦٥) انظر: بياتريس كومونجي، "نيتشه والضوء"، مجلة فكروفن، الترجمة العربية، ألمانيا، العدد ٤٧، العام ٢٥، ١٩٨٨، ص. ١.

(66) E. Jabés, Le livre des marges, Livre de poche, coll. Biblio/ essays, 1987

(٦٧) مصطفى أعراب، فوكو: بُعد الشذوذ الجنسي وتجربة الاختراق، مجلة فكر ونقد، العدد ٥١، مرجع سابق، ص. ٣٤.

(٦٨) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(٦٩) الرواية نفسها، ص. ص ٨ — ٩.

(٧٠) الرواية نفسها، ص. ص. ٨ — ٩.

(٧١) الرواية نفسها، ص. ٥٤.

(٧٢) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.

(٧٣) الرواية نفسها، ص. ص. ١٤٥ — ١٤٦.

(٧٤) راجع: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، العدد ٨ — ٩/ ١٩٨٨، ص. ٧.

(٧٥) شرق النخيل، ص. ص. ١٣٤ — ١٣٥.

(٧٦) راجع حوار بهاء طاهر مع حسين عيد، مجلة العربي، مرجع سابق.

(٧٧) انظر "ملحق" خالتي صفية والدير لبهاء طاهر، منشورات الهلال، العدد ٥١١، يوليو ١٩٩١، ص. ص. ١٤٦ — ١٤٧.

(٧٨) ملحق نفس الرواية، ص. ١٤٦.

(٧٩) جيل دولوز، كلير بارني، حوارات، في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أزرقان – أحمد العلمي، إفريقيا الشرق، بيروت، البيضاء، ١٩٩٩، ص. ٥٩.

(80) Cf: Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Seuil- Points, Paris, 1974.

هذا. وقد أضفنا نعت (المتمركز) لتمييز مفهوم "الرمزي" لدى كريستيفا عن المفهومات الأخرى للمصطلح، ومنها المفهوم الذي رأيناه بصدد الرمزية الدينامية المرتبطة بتأويلية "ريكور". والتي حاولنا إيضاحها وتبنّيها.

(٨١) انظر: ج. هيو سلفرمان. نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية. ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح. مرجع سابق. هامش بصفحة ٢٥٩.

(٨٢) المرجع نفسه. الصفحة ذاتها.

(٨٣) لم يُسمّه الكاتب ضمن "المُلحق" الذي ضمّه إلى رواية "خالتي صفية والدير"، مصدر سابق.

(٨٤) من أهمها دراسة "أوديب الإفريقي":

M.C et E.D, Ortigues, Œdipe africain, Ploin, 1973.

(٨٥) إريك فروم. اللغة المنسية. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. الطبعة الأولى. ١٩٩٢. ص. ص. ١٧٧ – ٢٠٨.

(86) Claude Levi - Strauss, La Potière Jaiouse, Plon, Paris, 1985

(٨٧) رينيه جيرار، العنف المقدس، ترجمة جهاد هواش. عبد الهادي عباس، دار الحصار للنشر والتوزيع. دمشق. الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص. ص. ١٨٩ – ٢١١.

(٨٨) هنري كولب، السحر – الانثروبوفاجيا والعلاقة الثنائية، ترجمة مجلة العرب والفكر العالمي، العددان ١٣ – ١٤، ربيع ١٩٩١، ص. ص. ١١٩ – ١٣١.

(٨٩) بصدد تسرُّب الخطاطة الثقافية (الخيالية بالمعنى الاجتماعي) من مجال الصوفية والولاية والمشيخة إلى المجال السياسي، أفدنا من:

عبد الله حمودي، الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة. ٢٠٠٣. وانظر إيضاحا لفرضية الكتاب الأساسية بالتمهيد، ص. ص. ٧ – ١٣.

(٩٠) راجع دراسة شيقة للاستحواذ الأمومي على إبداعات الكتاب، بعنوان: وجع الأمهات عند الكتاب. إعداد: لورانس ليبان – ألكسي لوركا – ديدييه سينيكال، ترجمة: حليم طوسون. مجلة الثقافة العالمية، العدد ٩٠، سبتمبر – أكتوبر – ١٩٩٨، ص. ص. ١٥٢ – ١٧٢.

(٩١) بصدد مفهوم "سجل الأم اللغوي" المُوجّه إلى أبنائها الأطفال، راجع: د. الغالي أحرشاو، العلاقة "أم – طفل" وسيرورة اكتساب اللغة، مجلة العلوم التربوية والنفسية، المجلد الرابع، العدد الثاني، يونيو ٢٠٠٣، ص. ص . ٢٣ – ٣٣.

(٩٢) آثرنا تشبيه النِّداء بالأغنية، للإلماع إلى شريط توثيقي لحياة "بهاء طاهر" بعد عودته إلى بلاده من المنفى، وهو الشريط الذي يحمل عنوان "أغنية المنفى".

(٩٣) من الواضح أننا حوّرنا، هُنا، قولة "هولدرلين" الشهيرة: "وما يبقى يؤسّسه الشعراء"

(٩٤)شرق النخيل، ص. ١٣٤.

(٩٥) استعملنا "العلامة القلقة" بدل ما يُسميه التفكيكيون "بالحجر القلق"، ويقصدون به العلامة الأساس، التي إن أزيلت انهدم النص بكامله.

القص التمثيلى ومستوياته الدلالية
قراءة فى رواية بهاء طاهر "شرق النخيل"

سيد محمد قطب

مشكلة التناول النقدى الدائمة يختزلها سؤال: من أين نبدأ؟

ولا توجد إجابة حاسمة تضع أمام القارئ قائمة منهجية بمجموعة الخطوات التى سينطلق منها فى رحلة الاكتشاف المعرفى.

كل المعالجات المدرسية التى يمكن لمدرس النصوص أن ينصح بها طلبته لن تصمد للاختبار حين يقوم هو بتلك المهمة.

النقد إبحار فى محيط الإبداع. والذات لا تنزل النهر مرتين.

إن المنهج يستنفد طاقاته بعد أن يتأسس. بعد التجربة الأولى التى منحته شكله وخطواته.

وكل ممارسة نقدية تتذرع بمرجعية منهجية ثابتة دون أن تضيف إليها وتعيد قراءة هذه المنهجية ذاتها لن تكتشف جديدا.

وهذا لا يعنى بحال من الأحوال الهجوم على النقد العلمى بكل ما طرحه من مقولات يمكن أن تؤسس الرصيد المعرفى للمنظومة النقدية الذى يختلف إلى حد ما عن الممارسة الفعلية للخطاب النقدى.

إن الرصيد المعرفى هذا هو مستوى المواضعة. أو بالمصطلح المستمد من اللغويات المعاصرة هو المستوى اللسانى. أو باللفظ التحويلى هو مستوى الكفاءة النقدية.

وهذا بالطبع يختلف عن الأداء النقدى. الذى يمثل المستوى الكلامى. أو مستوى الخطاب. بكل ما يمتلكه هذا الخطاب من شعرية فى الأداء نتيجة أفعال العدول المتعددة التى تتحرك من خلالها الذات النقدية المؤدية لهذا المستوى:

إن الذات النقدية الكاشفة للإبداع يجب أن تكون مبدعة هى الأخرى وإلا فإنها ستقتل العمل الإبداعى فى أدائها المعيارى المقيد بالقواعد الموضوعة سلفا. وسيكون الناقد كتلميذ المدرسة الذى يكتب موضوعا إنشائيا من خلال مجموعة العناصر التى وضعها أمامه المدرس فى حصة التعبير.

إن كل مقاربة لنص إبداعى تقوم بها ذات ناقدة هى قراءة للمنهجية النقدية فى حد ذاتها. ولاشك أن واضعى المناهج أنفسهم يتجاوزون ما أنجزوه فى العطاء الجديد، وتلك قاعدة يعرفها كل قارئ يخوض الرحلة الكشفية للنصوص بروح الذات المبدعة.

وفى قراءتنا لرواية بهاء طاهر سنحاول أن نعطى النص الإبداعى حقه الجدير به، من خلال معاناة ذهنية توازى رحلة المبدع فى إنشاء نصه. ومن خلال التضافر بين عالم النص ونص العالم، وهذه محاولة شاقة وإن كانت ضرورية، فلا أحد ينتج شيئا لا علاقة له بسياقه النفسى والاجتماعى. وبتجربته الإنسانية، كما أن هذا العمل الذى تم إنتاجه فى ظروف ما يقف بعد ذلك محاولا التنصل من لحظة الميلاد ليسير فى مدارات التلقى محاورا كل ذات متلقية لم تعش تلك اللحظات الأولى، بل قد لا تهمها هذه اللحظات فى شىء، فمن الذى يسأل الآن عن اللحظة التاريخية بكل ما فيها من أبعاد نفسية واجتماعية وسياسية أدت إلى إنتاج الروائع الشكسبيرية؟ أو كانت سببا فى كتابة الحرافيش؟

حقا إن للإبداع منطقه الخاص، لكن العلاقة بين النص الإبداعى بكل شعريته وجمالياته ونص الحياة بكل مقوماته وصراعاته ودروبه وتوجهاته قائمة. وهذا ما جعلنا نعيش فى العالم الإبداعى كما نسير فى دروب الحياة والنفس.

ولكن العلاقة بين العالمين فى المعالجة النقدية تتطلب فى معظم الأحيان سبيلين مختلفين من حيث الشكلية المنهجية، أما من حيث رحلة الاكتشاف المعرفى فإن منطق الشعرية فى الحياة (السياق الخارجى) وفى النص (السياق التشكيلى) يمكن أن يلتقى بشعرية الأداء النقدى إذا نظرنا إلى النقد بصفته رحلة اكتشافية تسعى للوصول إلى أرض جديدة يمنحها النص الأدبى لمن يستطيع أن يلمس آفاقه الشاسعة وجوهره العميق.

إن العمل الأدبى لا يخلو من منطق المحاكاة التى تتأسس عليها بنية الحكاية بكل ما فيها من عناصر تحيل إلى مرجعية التجربة الإنسانية أو فعل الحكى الذى يسعى لاستعادة الزمن فى مقول القول.

وفعل السرد الذى يقوم بصناعة الحكايات عملية حيوية ضرورية تقدم للجماعة الإنسانية المرايا التى تنظر فيها لكى ترى ملامحها والبوصلة التى تحدد بها موقعها والعملة التى يستقر بها الرصيد الأخلاقى الجمعى. إنه فعل التوازن النفسى الذى تعالج به الذات الفردية والجمعية أزماتها.

المرويات المتوارثة التى يضيف إليها كل جيل رؤيته فيشارك فى إنتاجها الكمى والكيفى تعد كنزا ثقافيا على المستوى التاريخى والسلوكى، فالحركة الإنسانية يدفعها هذا الوعى المشترك بالماضى الذى تشكل وأنتج نماذجه الثقافية التى يمكن رؤيتها بالكلمات فى كيانات درامية مكتملة ذات نظام محكم، وهذا ما يفتقده الواقع الذى يظل أفراده ينظرون إليه بوصفه الفعل الناقص والنموذج غير المكتمل.

والنص أثر دال على زمن، مكان، بيئة ثقافية، مثله مثل الحفريات، النص رافد تاريخى يمكن من خلال قراءته رصد ملمح فى التاريخ الإنسانى. والسرد هو الكنز الذى تنصب فيه خلاصة كل النصوص، هو المحتوى المتدفق بخلاصة التجارب المعرفية. إن المنظومة الثقافية لكل جماعة إنسانية هى مجموع المرويات السردية التى تتواصل بها هذه الجماعة، السرد هو التاريخ والخبر، هو المرجعية والخبرة، هو المنظور الذى ترى منه الجماعات الإنسانية واقعها وتمتلك به ماضيها، وتضع من القيم التى يرسخها الخطوط الأساسية لملامح مستقبلها.

وهذا الحديث لا ينفصل بحال من الأحوال عن رواية بهاء طاهر "شرق النخيل"، وعن كل الأعمال الإبداعية المهمة التى تجادل الوعى النقدى فيكون الناتج مجموعة من المقولات المتعلقة

بمفاهيم تمس النقد والإبداع والمنظومة المعرفية التى تتحرك عبرها النظرية الأدبية، تلك النظرية التى تحدد توجهات المبدعين والنقاد وكل من يمارس العمل الثقافى بوصفه النشاط الإنسانى الذى يعبر عن حرص الذات الفردية والجمعية على البقاء والحضور والتواصل وفقا لإرادة منطلقة من الروح الإنسانية الساعية لتحقيق ذاتها بأشكال رمزية متعددة.

وحداثة كل نص تتمثل فى قدرته على إقامة علاقة حوارية مع المنهجيات القارئة فى مدارات الاستقبال المختلفة فى الزمان والمكان. لأن الأدب الراقى الصادر عن وعى حقيقى بماهية الفنون. يمتلك شرارة المعرفة الحدسية التى تشعل فى سياقات التلقى حرارة التساؤلات الباعثة على النشاط الذهنى المتصل. وهذا ما يدفع الذات الناقدة لأن تعود إلى النصوص الأصيلة فى الثقافات الإنسانية. فهى بهذه الحوارات تحقق أكثر من غاية. إذ تواصل عملية الكشف بصدد مفهوم الإبداع ووظائفه وغاياته من جهة، وتطور الآلية النقدية ذاتها فتدعم مساراتها العلمية من جهة ثانية، ولاشك أن المقولات النقدية المهمة لم تأت من نشاط ذهنى تجريدى وإنما كان ميلادها من التقاء العقل القارئ بالأعمال ـ الأمهات ـ فى التاريخ الأدبى الإنسانى. ولأن حركة التاريخ لا تخلو من البعد الدائرى فإن العودة إلى لحظات بعينها استطاع المبدع أن يحتضنها فى الرمز تمنح المنظرين ـ فى مجالات الإبداع الإنسانى كافة ـ فرصة الاكتشاف المعرفى من جهة ثالثة، فمن الآداب خرجت النظريات الكبرى فى العلوم الإنسانية المختلفة وبصفة خاصة علم النفس وعلم الاجتماع.

إن العالم الإبداعى فضاء رحب للنقد الاكتشافى. وما يبثه المبدع فى نظامه الرمزى بالحدس الواعى يضع أمام الوعى النقدى مساحة شاسعة لتأمل الواقع الإنسانى عبر التاريخ، لذلك يمكن القول بأن العلماء الذين يكتشفون حقائق أنثروبولوجية ونفسية واجتماعية هم النقاد الذين استطاعوا فهم حقيقة الإبداع والتواصل مع النصوص الأصيلة بشكل إيجابى. بل إن علماء اللسانيات والطبيعة والأحياء والفضاء يتحركون من منطقة التقاء بعالم الأدب على وجه الخصوص. لأن الخيال عامل أساسى فى قدرة الذات المكتشفة على أداء عملها، ولأن هؤلاء المبدعين فى العلوم المختلفة يجدون فى المعرفة الحدسية التى أسستها الأعمال الإبداعية الكبرى بذرة معرفية صالحة لإنبات ثمرة جديدة فى حديقة العلم. لقد طار الإنسان بالكلمات قبل أن يخترع الطائرة، ووضع قدمه على قارات جديدة قبل أن يكتشف أرض الواقع الجغرافى المحيط به.

من هذا المنظور يمكن أن ندخل إلى عالم "شرق النخيل" لبهاء طاهر بوصفه محاولة حدسية مدعمة برؤية واعية لاكتشاف بعض الحقائق المعرفية من خلال الرمز. وهذه الحقائق ستولد من إقامة عالم تمثيلى يختزل مرجعية التاريخ فى بناء سردى يسعى إلى وضع الأفكار فى أنماط درامية، فالمبدع ينطلق فى هذا العمل من مفهوم التمثيل الذى استطاعت ثقافة الشرق أن تضع فيه حكمتها بالكلمة على غرار ما حدث فى "كليلة ودمنة" أو القص التفسيرى للأمثال العربية أو "ألف ليلة وليلة" إذا نظرنا إلى الأدب التمثيلى بالمفهوم الكلى الذى ينطبق على كل تشكيل أدبى يقدم تفسيرا لمرجعية التجربة الإنسانية من خلال الإبداع الدرامى الذى يضع الفئات الأخلاقية فى أنماط محددة، لكى يطرح على المتلقى حكمة تتخذ من الماضى أفقا استعاريا لمسارات المستقبل، ويسمح للمتلقى بأن يفسر النماذج الدرامية النمطية على أكثر من مستوى، وإن ظلت القيمة الأخلاقية هى المحور الذى تنطلق منه التفسيرات.

والأدب التمثيلى يتوهج فى فترات سعى الذات للحفاظ على ملامحها الخاصة واستنهاض منظومة قيمها فى مواجهة تحولات مرفوضة من جهازها الثقافى. وفى إشارة من عبد الله بن المقفع إلى ذلك فى صياغته العربية لكليلة ودمنة يصرح بأن إنتاج هذا العمل فى الثقافة الهندية جاء فى

أعقاب التخلص من الغزو اليونانى السياسى والثقافى ورغبة الهند فى كتابة حكمتها بما يعكس شخصيتها، وتلقت فارس هذا العمل، ثم قدمته اللغة العربية للمكتبة الإنسانية.

هنا سنلمس ظاهرتين لابد من ارتباطهما بـ "شرق النخيل"، الظاهرة الأولى هى أن الأدب التمثيلى هو نتاج حكمة الشرق إلتى حملتها الحضارة العربية إلى العالم، والظاهرة الثانية هى أن هذا الأدب تستخدمه الذات المبدعة (الفردية والجمعية) لتدافع به عن وجودها، إنه أدب صادر من موقف أخلاقى ملتزم له توجهاته التعليمية، فهو يسعى لتوصيل حكمة الحياة كما تراها الجماعة الإنسانية إلى سياق الاستقبال لاستنهاض روح هذه الجماعة، وإن كان فى الوقت ذاته لا يخلو من الطابع الإنسانى العام إذا أدركنا أن كل جماعة ذات منظومة ثقافية لها عمقها التاريخى هى نموذج رمزى للإنسانية، وأن تجربتها تعد بنية تمثيلية لدراما الإنسان عبر التاريخ، يضاف إلى ذلك أن الأدب التمثيلى يتوجه إلى ترسيخ مجموعة من القولات الأخلاقية تضع فيها فئة ما موقفها السياسى، بالمعنى الشامل للسياسة، لأن هذه الفئة التى كونت موقفها هذا ستتخذ من منظوره قراراتها فى كل ما يتعلق بها، وهى تسعى لغرس هذا الموقف فى سياق الاستقبال لأنها تجد فى الأدب رسالة أيديولوجية فى المقام الأول، لذلك كان الأدب التمثيلى سياسيا بطبعه. ولاشك أن المثقف العربى يتحرك فى سياق يفرض عليه أن يكون صاحب رسالة، إذ يضع فى اعتباره طبيعة المتلقى، والظروف السياسية المحيطة به، ولاشك أيضا أن عددا كبيرا من الذين مارسوا الإبداع فى الساحة الثقافية العربية، والذين أثروا على هذه الساحة، ينتمون إلى جيل الستينيات، الفترة التى حملت الأحلام القومية الكبرى والانكسارات أيضا، وجاءت السبعينيات حافلة بالتحولات السياسية والاجتماعية التى رفضها هؤلاء المثقفون، وبعضهم أعلن ذلك آنذاك وبعضهم ترك مصر طوال السبعينيات، وكان الشعر بطابعه الغنائى معبرا عن الرأى فى حينه كما انعكس ذلك عند أمل دنقل فى كعكته الحجرية التى يمكن القول بأنها تمثل البذرة التى تنطلق منها رواية بهاء طاهر "شرق النخيل" التى تتخذ من الفترة التاريخية ذاتها فى بداية السبعينيات مسرحا دراميا لأحداثها وحركة شخصياتها وصراعاتها، بل وتتخذ من الحدث التاريخى الذى حمله دنقل إلى عالمه الشعرى بؤرة للتصاعد الدرامى المؤثر على موقف البطل الراوى وإعادة صياغة شخصيته بحيث يتغلب على ضياعه الفردى وينتمى إلى جموع الطلبة الرافضة للتحول السياسى والاجتماعى فى مطلع السبعينيات من القرن العشرين. فالبطل/الراوى فى "شرق النخيل" يمكن أن يكون الذات التى تحدث عنها أمل دنقل فى "الكعكة الحجرية"، وبذلك تكون الرواية مداخلة إبداعية تطرح موقفا أيديولوجيا بتقنيات جمالية تمثيلية فى محاولة من الذات القاصة لوصل الستينيات بالثمانينيات، ومقاومة النزعة الفردية التى غلبت على العقد السبعينى، ومن هذا المنطلق يكون بهاء طاهر هو صوت الوعى الجمعى للمثقف العربى الستينى الذى يطرح رؤيته من خلال القص التمثيلى.

وإذا نظرنا إلى "شرق النخيل" سنجد أن العنوان الروائى ينطلق من خصوصية رمزية تعبر عن هذا الطابع التمثيلى، هذه الخصوصية تمس إنسان المنطقة العربية بصفة خاصة، إنسان الشرق المرتبط برمز النخيل، وتتحرك دلالة العنوان من خصوصية مكانية تتعلق بالجهة والارتفاع، ويتأكد هذا المدخل الرمزى المجازى التمثيلى من خلال علاقة الإحلال التبادلى بين النخيل والأم التى جاء الإهداء إليها، وبالطبع فإن دال النخيل، عندما يحيل إلى الأم، يسمح للقارئ - وفقا لطبيعة الأدب التمثيلى - أن تتسع دلالة هذه الأم لتصبح الوطن والأرض والإنسانية ومنظومة القيم المثالية التى تحتضن الذات المبدعة وتوجه مسار فعلها الإبداعى.

لقد تحرك المبدع من دالين مهمين فى التاريخ الثقافى العربى هما (الشرق والنخيل) ثم أضاف الدال الثالث فى الإهداء (دال الأم) لكى يضفى على القص التمثيلى عمقا يصل به إلى قلب الروح الجمعية ويخاطب الجذور التى تؤصل للهوية فى سياق التلقى.

وفى محاولة للوصول بالحكاية إلى درجة عالية من التأثير تحقق للذات القاصة هدفها التعليمى يستدرج الراوى القارئ إلى المنطقة التى تعود بالقصة إلى أصولها، والأصل فى الحكى أنه محاولة لتسجيل التجربة الإنسانية كى تصبح تاريخا قابلا للتداول وتأسيس خصوصية الذات التى ترويه. لقد خرج القص من التاريخ ليسير فى فضاء التخيل الذى يمكن أن يعكس لنا بعض ملامحنا التى لم تظهر جلية فى التاريخ لكن القاص يزيح هذه المسافة التى فصلت القصة عن التاريخ، ويعود بالحكى إلى الطقوس القديمة التى توحد بين أبناء الجماعة الإنسانية بالكلمات التى تقيم أواصر النسب بين أفرادها لتوحد هذه الذات فى كيان متماسك يستمد من ماضيه أساس وجوده، ومن التواصل الحكائى خيوط نسيجه النفسى.

إن الرواية تطرح وعيا بمفهوم الحكى وغاياته وطرائق تداوله من خلال ما يطلق عليه (الميتاقصة/القصة داخل القصة)، ويأتى هذا الوعى صريحا على لسان الراوى:

"حين يروى عمى عن أبيه تلمع عيناه عميقتا السواد وهو يحكى عن النخل والسماد والجبل والجمال فى صوت منغم بالخشوع والحب. كان عمى يحب أباه ويتصرف فى الحياة بعد موته وكأنه مازال يعيش معه يراقبه، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديرا بإعجاب أبيه الغائب. مرات كثيرة حكى لى عنه. وكان يعرف فى كل مرة أنى سمعت هذه القصة من قبل، ولكن فى قريتنا تعاد رواية القصص كثيرا، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا لها بالأمس أو أول من أمس. ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بقصص الأجداد ومعرفته بالقرابات والأنساب وبتاريخ الأسر والمواقع. وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا. من يعرفها فهو منا ومن لا يعرفها فهو غريب، له احترامه إن كان يستحقه، ولكنه لا يدخل دنيانا ولا أسرارنا. تنقضى الليالى فى قصص يتبادلها الجالسون، ويصوبون للراوى بعض التفاصيل، ويصححون له درجة قرابة شخص من الأسلاف لشخص آخر ورد اسمه فى الحكاية ويتتبعون نسله وما فعلته بهم الأيام. قصص تلد قصصا وتتفرع فى تفاصيل وحكايات جانبية لا تنتهى. تبدأ من تلقاء نفسها أو تبدأ حين يقول أحدهم وسط مجموعة أو حتى لشخص آخر يجلس معه تعال نتسامر وتنتهى بتنهدات وهز الرؤوس ويرحم الله الجدود. وسمعت عن جدى قصصا كثيرة متفرقة فى هذه الأسمار. سمعت عنه كفارس وكيف أنه حين حل السيل الكبير بالبلد ليلا وأغرقها وهرب من استطاع إلى الجبل خاض هو بحصانه فى الماء وراح ينتشل النساء والأطفال. وسمعت عن كرمه وكيف كانت مضيفته مفتوحة لكل طارق".

(ص ٢٥٧-٢٥٨- دار الهلال-الأعمال الكاملة-الطبعة الأولى).

فى فعل الحكى تلمع عين الراوى، إنه يحمل فى صوته الرحلة الإنسانية بكل ما فيها من تجارب وخبرات ومعارف، إنه يعيش فى نشوة التاريخ ويتمتع بالارتحال فى آفاق تجول فيها روحه وهى ترى الخيال واقعا وتؤسس بالرمز عالما سترحل فيه الأرواح والوجدان، إنه الفنان والحكيم والمعلم، إنه الذى سيحول القضية المنطقية القابلة لأن نحكم عليها بالصدق أو بالكذب، إلى نص إنشائى حيوى علينا أن نقبله كما هو بمنطقه الخاص، إنه الذى سيحول تلك الحكمة التجريدية الخاضعة لقانون الذهن إلى دراما تتجاوز هذا القانون وتتوغل فى لاوعى المتلقى لتوجه دفته الأخلاقية ومساره السلوكى.

والعم فى فعل الحكى يقوم بطقس مهم يربط الماضى بالحاضر، فى حضور الجماعة الإنسانية التى تتواصل مع جذورها العميقة، والراوى حريص على تقديم نمط الحكى الشفهى المتصل بالمرويات السردية العربية، بل الذى يحيل إلى نمط الإبداع الشفهى العربى القائم على التواصل بين الأجيال فى فروع الإبداع الحضارى كافة. الراوى حريص عل تلك الروح الجمعية التى تجعله يتحدث باسم التاريخ. فهو صوت له ميراث فى مدار الإبداع السردى بصفة خاصة والحضارى بصفة عامة، إن هذا التأكيد على قيمة الموروث الشفهى فى التواصل بالسرد له دور تشكيلى ودور أيديولوجى. فعلى المستوى التشكيلى تتأسس الرواية على تضافر الأصوات التى تقوم بفعل الحكى. وعلى المستوى الأيديولوجى فإن المؤلف الضمنى. أو تلك الروح التى تقوم بتنظيم العالم الإبداعى، يتحرك وفى ذهنه مفهوم الوعى الجمعى الذى يجب أن يعود له تماسكه فى مواجهة النزعة الفردية السبعينية.

من هذا المنطلق يقوم الراوى بإعادة فعل القص إلى جذوره التاريخية لكى يصبح متحدثا بضمير الوعى الجمعى. ولكن للحكى منطقه الذى يختزل التجربة التاريخية ويعبر عنها بإشارات موازية ويحيل إليها دون أن يستحضرها كما حدثت. وبهاء طاهر يخاطب قراءه فى (القصة بصدد مفهوم القصة ذاتها) بما يوضح وعيه بالنظرية الأدبية والنظرية السردية وفعل الاستقبال النقدى واتجاهات ذهن القارئ الإيجابى، إنه يلقى بالإشارات التى تربط بين الجماعة المحكى عنها التى يقدمها الراوى البطل فى حديثه ـ أو مرويته ـ عن العم الراوى، ومرجعية التاريخ الإنسانى الكلية. إن العم يتحدث عن أبيه الذى تجمعت فيه سمات إيجابية للجدود الذين قدموا لنا الحكمة ومهدوا سبل الحياة لمن سيأتى بعدهم. إن الحديث الذى يطرحه الراوى فى النص السابق يقدم لنا صورة رمزية للتجربة الإنسانية، وبإشارات لغوية يربط بين ما يرويه العم عن الجد وبين التاريخ الذى يخبرنا عن الجدود الحكماء الكرام الذين قدموا للمنظومة الأخلاقية تلك القيم التى مازال العالم يحيا بها، وهم قدموا ذلك بالفعل، بالحياة. بالسلوك. قبل أن يسجل كل هذا فى الكلمات، فى الرموز التى نتواصل بها، ونستحضر من خلالها ما غاب عن وجودنا المحدود بالحواس القاصرة والذهن المقيد.

والكلمة هى التى تجمع الموروث التاريخى بكل ما فيه من قيم تحتاجها الجماعة الإنسانية التى تحافظ على هذا الموروث وتحفظه وتتعاهده وتحرص على صحته. هذا ما يقدمه النص الذى يعود بالسرد إلى أصله التاريخى. والمؤلف حريص على العودة بالسرد إلى هذا الأصل التاريخى حتى يقتنع المتلقى بالموقف الأيديولوجى للمبدع ذاته. لبهاء طاهر، الذى يتحدث باسم جماعته الإنسانية التى شكلت منظومة من القيم فى الستينيات وحرصت على توصيلها إلى المتلقى بعد ذلك كما تفعل كل جماعة إنسانية آمنت بقضية وكان لها موقف. وهذا الموقف يتم التعبير عنه بطرق مختلفة أهمها بالطبع الرمز، وفعل الحكى، والدراما التمثيلية، وهذا ما فعله بهاء طاهر المتحدث باسم الجيل الستينى فى هذه الرواية التى اتخذت من مطلع السبعينيات مسرحا لعالمها الدرامى، ولكنها صدرت فى أوائل الثمانينيات، وكأنها تسعى لتصل الستينيات بالثمانينيات.

معلنة موقفها الرافض لتحولات العقد السبعينى الذى أفرز نمطا أخلاقيا مغايرا لما استقر فى الجيل الستينى.

إن بهاء طاهر المؤلف الذى يمارس الفعل الإبداعى بطرحه لهذا الخطاب الروائى يوازى فى الرواية العم الذى ينقل حكمة الماضى، ويوازى البطل الراوى الذى يجد الخلاص من هزيمته الفردية فى الحلم الجمعى. إنه الحلقة الوسطى التى تصل جيل الأجداد بالجيل السبعينى الذى ستجرفه القضايا الفردية، لذلك يطرح رؤيته فى هذا العمل بوصفها رسالة من جيله إلى جيل شباب الثمانينيات، هؤلاء الذين يرسل النص إليهم على وجه الخصوص فى محاولة لربطهم ثقافيا بثقافة الستينيات، بأسلوب تمثيلى حينا وتوجيهى يصل إلى حد قيامه بدور المؤرخ صاحب الموقف حينا آخر.

ولكنه يدرك جيدا أن عليه القيام بفعل تشكيلى لعالم حيوى، هذا العالم الحيوى هو الذى سيبث الروح فى رؤيته الأيديولوجية، لذلك كان الإبداع ، كانت الرموز، كانت هذه العوالم التى احتضنت الحقيقة والخيال، وهضمت ثمار الرحلة التاريخية بأبعادها السلوكية وأعماقها الروحية، كانت هذه العوالم سارية كالنهر المتدفق الذى تصب فيه الجداول لتمتزج معا ويرتوى منها الإنسان على المستويين الفردى والجمعى.

ومن هذا المنظور كان الإبداع دائما عالما قائما بذاته من جهة ومتقاطعا مع الواقع من جهة أخرى، ولذلك أيضا كان على الناقد أن يعى بأنه لا يقوم بالحكم على عمل تاريخى، وإن كان العمل الأدبى يعد قراءة للتاريخ، ومن هذا الموقف الجدلى كانت المقولات والمناهج والإجراءات التى تحاول أن تخترق هذه العوالم الرمزية تسير فى اتجاهين متوازيين: اتجاه منفصل عن التجربة التاريخية، لا يحفل بمنطق المحاكاة، ولا تهمه المرجعيات الثقافية سواء كانت إنسانية (أنثروبولوجية) أو اجتماعية أو نفسية. واتجاه يكرس بحثه فى العوالم الرمزية لإدراك هذه المرجعيات من خلال طرحه لسؤال محورى هو ما جدوى كل هذه المادة الحيوية إن لم يكن لها أهداف تتعلق بالمصير الإنسانى؟ فالمنطقة التى يلتقى فيها الفن بالتجربة الإنسانية - فى إبداع الإنشاء أو فى إبداع الاستقبال على حد سواء - مازالت - وستظل - تفرض نفسها عند كل مقاربة تداولية للعالم الرمزى بوجه عام ولفعل القول الإبداعى على وجه الخصوص.

إن الحكى يتقاطع مع التاريخ والواقع ولكنه عالم خاص رمزى قائم على الاختزال والكثافة، وبقدر ما فيه من تنازع يؤسس دراميته ويضع أبطاله فى لحظات الاختيار، بقدر ما فيه من تضافر يشكل نسيج خطابه ويمنحه هذه الانسيابية الجمالية التى تبدو تلقائية وحرة.

والمؤلف فى "شرق النخيل" يطرح من خلال حديثه عن فعل الحكى صورة رمزية للتجربة الإنسانية القائمة على التواصل عبر الرموز، فالعم يحكى عن أبيه، وفى فعل الحكى تكتسب الحواس شكلا مختلفا ومغايرا لشكلها المعتاد، العين تلمع، تنهض فيها تلك القوة الروحية الداخلية العميقة، تنعكس الروح فى السلوك، والصوت يسرى بالنغم، يتشكل فى فضاء الزمان، يأخذ بعدا يحفظه من الاندثار. إن فعل الإبداع يتميز بتلك الطاقة الروحية التى تصل بالحواس إلى ذروة إمكاناتها، ولا يتم هذا بمعزل عن التاريخ والواقع، وإنما هو فعل متصل بالماضى وموجه إلى المتلقى فى هذه اللحظة المتجددة مع كل استقبال للنص الإبداعى. والحكايات لاتنتهى، تولد الحكاية من الحكاية، وهذا ما يحدث فى "شرق النخيل"، لقد جعل بهاء طاهر من نصه بصدد مفهوم القص، بنية تمثيلية لنصه الروائى، قدم لنا البنية الشكلية التى سيتخذها القص فى "شرق النخيل" هيكلا يحتوى العالم الدرامى، وعملية توليد الحكايات تحدث فى القص التمثيلى، تحدث فى "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة" و"فاكهة الخلفاء"، وتحدث فى القصص التفسيرى للأمثال، وذلك لأن القص التمثيلى يقوم على ترسيخ الأنماط فى شخصيات، يقوم على التكرار،

يبث قيمة أيديولوجية بأسلوب تعليمى يحاول حفر تلك الأنماط وهذه القيم فى الأعماق البعيدة للمستقبل، للفئة المتلقية، للوجدان الجمعى.

و"شرق النخيل" تقدم مجموعة من الحكايات المتداخلة المتوازية أو المتقاطعة معا، وهذا بالطبع وعى إبداعى من المؤلف الذى يمتلك ذاتا نقدية واعية بماهية الإبداع وتحولات النظرية السردية، إنه لا يقدم قصا تمثيليا مباشرا، ولا يخاطب القارئ باعتباره ذلك الطفل الذى يجب أن يتعلم مما يقدم له، إنه يحاور القارئ ويمنحه مساحة لممارسة الذكاء النقدى والمشاركة فى صناعة المقولة الأيديولوجية التى يطرحها، لذلك تسير الحكايات فى عدد من الاتجاهات:

الاتجاه المحورى هو الصراع بين العائلتين، صراع على سيادة المنطقة، صراع على الحديقة، على شرق النخيل، على ربط الماضى بالحاضر والمستقبل، وفى هذا الصراع يحدث انقسام داخل أسرة الراوى، يبحث الأب عما يظن أنه مصلحته الخاصة ومصلحة أسرته الصغيرة، إنه يرفض الدخول فى الصراع، يرفض مساعدة أخيه الذى لا يريد أن يفرط فى تلك الحديقة المتنازع عليها منذ تاريخ طويل، والعم يرفض مجرد التفكير فى التنازل، والراوى حائر بين موقف أبيه وموقف عمه، وهو مرتبط روحيا وعاطفيا وسلوكيا بابن عمه، ذاك الابن المؤمن كل الإيمان بقضية أبيه، وتكون النتيجة مصرع العم وابنه برصاص الأسرة الأخرى، أولاد الحاج صادق، تلك العائلة التى تنافسهم على سيادة البلدة وتسعى لامتلاك الحديقة، ويجد الأب نفسه محاطا بالمهانة، وتفشل محاولات الراوى/البطل فى الوصول إلى حل يرضى العائلتين، لأنه أصبح قاهريا، فقد الصلة بجماعته، ولم يعد يعرف منطق العلاقة التى يتأسس عليها الصراع فى بلدته، إنه يعامل بوصفه غريبا، وليس طرفا فى النزاع، وهذا ما أراده له أبوه الذى فصله عن ابنة عمه من جهة وتسبب فى الشرخ العائلى المنتهى بمصرع الأخ وابنه على مشهد من أهل البلد جميعا.

إن القص هنا بالطبع تمثيلى يحيل إلى القضية العربية الكبرى والصراع الدائر فى المنطقة، ولكن المؤلف لا يكتفى بهذه البنية التمثيلية التى يمكن للقارئ أن يحل إشاراتها ببساطة، وإنما يقيم خطوطا أخرى للتمثيل وفى الوقت ذاته يستمر فى الإحالة إلى الواقع، فالبطل فى حياته العاطفية يتعرض للمشكلة ذاتها، مشكلة استلاب الحلم الحقيقى، مشكلة الغزو العاطفى، إن منافسة حبيبته تحاول الاستيلاء على عواطفه للنيل من غريمتها، لإثبات التفوق والسيطرة والهيمنة، ولابد أن يكون اسم الحبيبة (ليلى) حتى تستحوذ على وجدان المتلقى بهذه الإشارة التاريخية التى تتسم بها، إن الأسماء علامات رمزية، إنها وحدات للمعانى وليست اعتباطية فى عالم السرد، فى عالم الحكى، فى التاريخ الاجتماعى، فى القراءات الثقافية، ويعود الحبيب إلى حبيبته بعد رحلة الغواية مع (ماجدة) منافستها العاطفية، يعود بعد أن يعرف من خلال فعل الحكى كيف تتوازى التجارب فى التاريخ الجمعى والفردى مثلما تتوازى فى مرجعية الحياة وفى الدراما الرمزية، هنا يتضح للقارئ أن القص التمثيلى يسير فى مستويات متعددة، وأن الحكاية الواحدة يمكن أن تنشأ عنها بالفعل حكايات، وإذا كان الأمر كذلك فيمكن القول أيضا بأن النص الواحد يطرح فى المرآة النقدية مجموعة من النصوص، لأن الناقد يستطيع أن يستنبط الحكايات الموازية بوصفها مستويات من المعنى.

فى الحكايتين السابقتين نلمس أزمة المثقف وقلة خبراته وحيرته فى اتخاذ المواقف وتلك الأمور التى تدفعه إلى الانعزال فى عالم يظن أنه يحتمى به، إن المثقف هنا يعيش تجربته السلبية من خلال معايشته للسلب بمعناه الفعلى، سلب الوعى بالإدمان، السلب العاطفى، السلب العائلى، إلى أن يصل إلى السلب المعنوى، السلب الروحى، سلب القيمة والإرادة والقدرة على السلوك الإيجابى، وعليه أن يعى مرارة ذلك حتى يخرج من التجربة وهو يعرف معنى الموقف الإيجابى من خلال استماعه إلى مجموعة الحكايات التى تكشف له المعدن النقى فى الذين يجب

أن ينتمى إليهم أو يتعاطف معهم. وفعل الحكى حين تمارسه الذات ـ سواء أكانت راوية أم متلقية ـ من أهم العوامل فى إعادة صياغة الذات لعالمها الداخلى وبالتالى لمواقفها السلوكية فى العالم الخارجى، لأنه يجعل تجربة المثقف السلبى هذا موضوعا تأمليا. إن الحكى هو التعليم بالدراما، ونحن لا نقصد الدراما التعليمية وإنما نتحدث عن القيمة الإنسانية للفعل الدرامى، ذاك الفعل الذى يزيح صخرة اللاوعى من أمام بصر القاص والمشاركين له فى استقبال النص والتفاعل الإيجابى معه.

وفى بنية تمثيلية أخرى لفقدان البطل للوعى يتحرك المؤلف من خط الصداقة الذى يعتمد على الثنائية، إن البنية الثنائية شديدة الأهمية فى القص التمثيلى، وفى "شرق النخيل" تحدث عملية توليد مستمرة للثنائيات والحكايات المتوازية. والعلاقات المحورية الأساسية فى مرجعية العالم الخارجى يوظفها بهاء طاهر فى القص التمثيلى فى الدراما الروائية: علاقات القرابة والحب والصداقة، ومن ثنائية الصداقة تتطور شخصية البطل السلبى، فصديقه (سمير) ولننظر إلى هذا الاسم كذلك بوصفه إشارة ذات طابع دلالى قائم على الرمز، إن كل الوحدات فى القص التمثيلى هى علامات ترميز لأداء ناتج دلالى يعتمد على المفاهيم التى غرستها اللغة الأم فى الجماعة الإنسانية عبر تاريخها الثقافى، إن هذا (السمير) يتحول، ينتقل من السلب إلى الإيجاب، وهذا التحول يعد مؤشرا لتحول البطل المرتبط بهذا السمير، لقد تحول سمير من حياته اللامبالية إلى حياة جديدة يكتسب فيها أهمية حتى من الضباط والمخبرين الذين يرونه شخصية مهمة على عكس رؤيتهم للبطل الذي يعرفون عنه بالطبع كل شىء ويواجهونه بأنه عديم الجدوى بالنسبة لهم، هنا يصبح تحول الصديق فى اتجاه إيمانه بموقف جماعته الطلابية مؤشرا لتحول الراوى، وهذا التحول يتم بالطبع عبر الحكى، وفى هذا الحكى تقص شخصية سمير سبب هذا التحول فتروى عما حدث للشاب الفلسطينى (عصام) الذى كانت حكايته عن قضيته التى لا يعرف عنها سمير سوى الوجه الإعلامى السطحى لها، مرحلة مهمة فى هذا التحول الذى تم حينما قدم (عصام) حياته ثمنا لموقفه فى قضيته.

فى هذه السياقات التحولية نجد الحكى هو الفعل الأساسى الذى يغير مسار الشخصيات ويجعلها تتفهم ذاتها والآخر، لذلك تسير الرواية من خلال تضافر الحكايات، كل شخصية تقص علينا تجربتها بصوتها وتستحضر تجارب الآخرين لتولد حكاياتهم، وتسير الرواية هكذا فى حلقات حكائية تعتمد على الراوى الإطار والرواة الذين ينتقل إليهم الحكى، حتى هذا الراوى الإطار يكون عليه أن يحكى هو الآخر تجربته العاطفية ليفهم منها تجربته العائلية لحظة أن طلب منه ابن عمه ذلك، وهذا ما يجعل الأصوات التى نستمع إليها فى الرواية متعددة، ولكنها متضافرة يفتح لها الراوى الإطار النوافذ لنسمعها ونراها، وفى الوقت ذاته يقول لنا إنه شخصية مثل هذه الشخصيات المترابطة معا، شخصية لديها حكايتها المتصلة اتصالا عضويا بحكايا الآخرين، والملاحظ بالطبع أن الحكايات تتصل من جانب محدد، من جانب الفئة التى ينتمى إليها الراوى، إنه يلملم أصوات جماعته، وينسق حضور هذه الأصوات، ويضمها فى شجرة الحكى، لكنه لا يستحضر أصوات الذين يشغلون الموقع المعارض، إنهم لا ينتمون إليه، ليسوا من جماعته، وهذا أشار إليه فى النص الذى قدمناه ليعكس القصة داخل القصة. وهو النص المحورى فى قراءة العمل كله، لأنه أساس فهم تجربة الحكى فى "شرق النخيل"، إن القارئ لا يستقبل حكايات من شخصية (ماجدة) أو من شخصيات (أسرة أولاد الحاج صادق) ولكنه يستقبل حكايات الراوى الإطار المشارك الذى يقوم بدور تأليف العمل من داخله، ويستقبل الحكايات من عمه، وابن عمه، ومن سمير، ومن عصام، ومن سوزى التى تتعاطف معه ومع سمير، وهذا ما أشار إليه النص الذى تحدث عن القص باعتباره رؤية الجماعة الإنسانية المتجانسة لتاريخها الخاص، وهذا ما يتطلبه

القص التمثيلي الذى يطرح رؤية أخلاقية شاملة لجماعة إنسانية ذات خبرة خاصة انعكست من خلالها رؤيتها وتشكلت بها مواقفها وأنتجت من خلال هذه الخبرة منظومة قيمها التى تحتفظ فيها بخصائص هويتها، وبهاء طاهر فى هذا العمل هو الصوت المتحدث بوعى الجيل الستينى الذى ينقل خلاصة تجربة هذا الجيل إلى سياق التلقى فى مطلع الثمانينيات ليواجه بهذا الحكى التمثيلى المتغيرات السبعينية، ويصل الماضى بالحاضر والمستقبل لإيمانه بأن العمق التاريخى عامل محورى فى قراءة المستقبل.

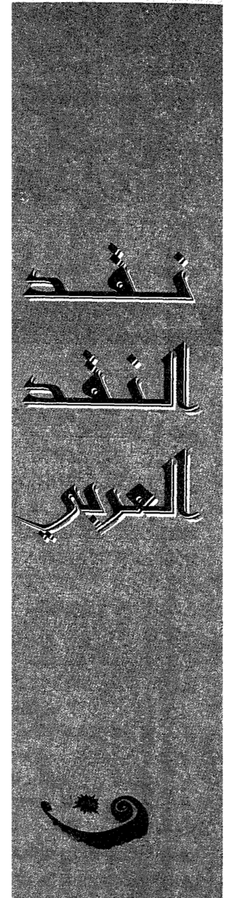
لكن المؤلف لايقدم لنا ـ كما ألمحنا ـ هذا العمل ببساطة القص التمثيلى الشعبى فى التراث الإنسانى، وإنما من وعى المؤلف الفرد بالسياق الأدبى الذى يطرح فيه نصه، وإدراكه التام لتقنيات الحداثة السردية، وقدرته على ممارستها دون مبالغة تحول النص إلى مختبر نقدى وتنفى عنه القارئ التلقائى الباحث عن القيمة والمتعة، ولعل ذلك يشير إلى قناة النشر الأولى لهذه الرواية وهى مجلة (صباح الخير) فالمؤلف يتطلع إلى القارئ الذى سيمسك بالدورية ويتصفحها ويضعه فى اعتباره، والقص التمثيلى يقدم مستويات من المعنى تتصل اتصالا وثيقا بثقافة القارئ وخبراته الاستقبالية. فنحن نقرأ "كليلة ودمنة" على أنها أدب فلسفى، إنسانى، أخلاقى، سياسى، اجتماعى تعليمى، يمكن أن يجد فيها المفكر المستوى الذى يناسبه من المعانى الذهنية التجريدية، كما يجد فيها الطفل قيمة أخلاقية تساعده فى فهم العالم وتشكيل شخصيته الإيجابية، وهذه المستويات المتعددة تتطلب جهدا بنائيا فى الصياغة النصية الدرامية.

وقد بذل بهاء طاهر جهدا إبداعيا فى إثراء التشكيل النصى لكى يكتسب قصه التمثيلى طابعا خاصا يتجاوز به القص التمثيلى المعتاد، لقد اعتمد على التضافر الصوتى والتوازى الحكائى والمزج بين واقع الشخصية الدرامية وأحلامها، ومنح الشخصيات الاعتبارية قدرة على اتخاذ الموقف الأخلاقى وبصفة خاصة الحصان وهو علامة ثقافية مرتبطة بالموروث الرمزى العربى فى مقابل نفى هذه القدرة عن الشخصية ذات الطابع الإنسانى ليكون للقص التمثيلى فاعليته الدالة على موقف المؤلف داخل العالم الدرامى.

كما أقام بنيات تمثيلية تقدم الفضاء الروائى بوصفه سياقا من العلامات الدالة على الواقع النفسى والاجتماعى للشخصيات والأحداث، حتى تتماسك البنية النصية وهى تؤدى الوظيفتين: الجمالية والأيديولوجية فى نسيج درامى تدعمه لغة ذات طابع شعرى.

ملف العدد

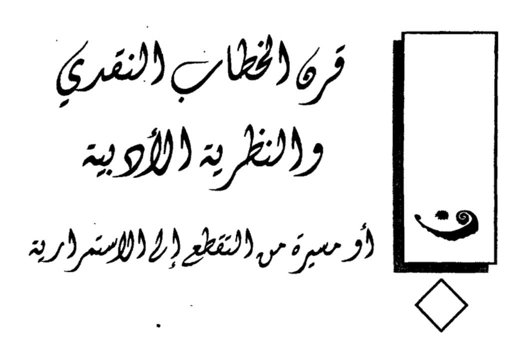




دراسات:

آفاق:

كتب:



صبرى حافظ

. إن ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين ليس أقل من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة، ولا يمكن استيعابها في مقال قصير من هذا النوع. فثمة كتب عديدة كتبت عن الموضوع. فما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبي يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع استقصاءات سانت بيف وهيبوليت تين الفرنسية، إن لم يفقه. فأي دارس لتاريخ النقد الأدبي الغربي يجد أن ثمة العديد من الفجوات التي يعاني منها تاريخه منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر، وأن هذا التاريخ القديم المليء بالفجوات يشكل مفارقة واضحة مع تاريخه الحديث في القرن العشرين والذي يتسم بالاستمرارية والثراء. والواقع أن هذه المفارقة تطرح أول تساؤلات مسيرة النقد الحديثة: لماذا اتسمت مسيرة النقد في القرن العشرين بالاستمرارية والثراء، في مقابل التقطع والفجوات في مرحلة طويلة سابقة؟ هل تعود هذه الاستمرارية إلى طبيعة النقلة النوعية في تطور النقد التي حدثت مع بدايات القرن العشرين؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال هي التي تستلزم استعراضا سريعا لمسيرة النقد الأدبي عبر العصور. كي نكتشف بعض أسباب هذه المفارقة التي كان من المكن ألا تحدث ـ في رأي هذه الدراسة ـ لولا غياب إسهام عربي مرموق في هذا المجال عن ساحتها.

(١) الميراث النقدي المتقطع والإسهام العربي الغائب:

إذا كان هناك إجماع على أن النقد الأدبي بمعناه المتخصص قد بدأ مع بعض أفكار أفلاطون، ولكن شهادة ميلاده الحقيقية لم تكتب إلا مع ظهور (فن الشعر) لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، وهو الإجماع الذي يربط ميلاد النقد بالفكر الفلسفي المنطقي العقلاني من البداية، فإن ثمة خلافا كبيرا على مساره منذ ميلاده الباكر ذاك وحتى نهاية القرن التاسع عشر. لأننا ننتظر بعد أرسطو ثلاثة قرون قبل أن يظهر لنا هوراس وكتابه (فن الشعر *Ars Poetica*) عام ١٩ق.م.. ثم ننتظر ثلاثة قرون أخرى حتى يظهر إسهام لونجينيوس *On the Sublime* في القرن الثالث الميلادي. ثم ننتظر بعده عشرة قرون أخرى حتى تظهر لنا

استقصاءات دانتي عن اللغة والشعر مع مطلع القرن الرابع عشر. صحيح أن هذه الفترة الطويلة التي لا نجد فيها أثرا لأي اجتهاد نقدي غربي ـ أو على الأقل في القرون الأربعة الأخيرة منها ـ كانت فترة ازدهار النقد الأدبي العربي من ابن سلام الجمحي حتى عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني. إلا أن هذا الاجتهاد العربي ظل غائبا عن الفاعلية في المشهد النقدي، أو حتى عن الاعتراف بوجوده في عمليات التأريخ المختلفة للنقد الأدبي في مختلف الثقافات. فمن المعروف أن النقد وهو نشاط ميتافكري ـ كما يقولون ـ يزدهر في فترات الازدهار الثقافي والحضاري العام. ويغيب إسهامه أو يهمش في مراحل التردي والانحدار. وكما لم يهتم العرب إبان ازدهار الحضارة العربية بترجمة النصوص الأدبية اليونانية، وإنما تركز جل اهتمامهم على العلوم والفكر. كان الحال كذلك بالنسبة لعصر النهضة الأوروبي الذي استفاد كثيرا من الإنجاز المعرفي العربي ـ الفكري منه والعلمي، ولم يهتم كثيرا بالجانب الأدبي. وربما كان غياب هذا الجانب مسئولا ـ حسب تأويلي ـ لا عن تعثر النقد الأدبي لقرون فحسب، وإنما كذلك عن هذا الاستقطاب ـ الذي لعب فيما بعد دورا سلبيا على الجانبين ـ والذي تحول بسرعة إلى توتر وعداء بين العرب والغرب عامة.

وقد أدى غياب الإسهام العربي عن مسيرة النقد الأدبي الإنسانية، أو على الأقل غياب الوعي الإنساني الواسع به، أدى في اعتقادي إلى فترة طويلة من التخبط في تاريخ النقد الأدبي عامة، والنقد الغربي خاصة، استمرت من دانتي وحتى مطالع القرن العشرين. لأن النقد العربي ومن ابن سلام وحتى الجرجاني والقرطاجني كان من النوع الذي يمكن وصفه بأنه نقد يركز على النص Text-centred وعلى تفاصيل العملية النصية الدقيقة، وليس على العناصر المحيطة به من سياقية، أو فردية بيوجرافية، أو اجتماعية، أو حتى تاريخية. وهذا التركيز على النص هو ما تتسم به الثورة النقدية التي سأتناولها في القسم التالي من هذا المقال، والتي لم تتخلق ملامحها وتتبلور إنجازاتها إلا مع القرن العشرين. فقد عمد النقد العربي منذ محاولته المعيارية لتحديد طبقات فحول الشعراء، مرورا بموازناته بين شاعرين على أسس نصية صرفة، وانتهاءً بنظرياته الدقيقة في اللغة والمجاز والاستعارة إلى بلورة حقيقتين معياريتين أصبح لهما فيما بعد دور أساسي في الثورة النقدية الحديثة. أولاهما ضرورة اعتماد النقد على معايير نصية مستقاة من داخل النص نفسه، ومن عناصر تكوينه الأساسية. وثانيتهما أن النص الأدبي مشيد من الكلمات، ولذلك فإن أي تعامل معه لابد أن يعتمد على تحليل اللغة كبنية مولدة للمعاني والدلالات قبل أي شيء آخر من خارج العملية النصية. أو إذا ما شئنا استخدام المصطلح النقدي الحديث يمكن التعبير عنهما بالبنية والخطاب.

لكن هذه النقلة النوعية التي أحدثها الخطاب النقدي العربي من القرن التاسع وحتى القرن الثالث عشر، والتي تؤكد أن العقل النقدي الإنساني لم يكن معطلا أو متوقفا كما يبدو الأمر من التركيز على تاريخ النقد الغربي وحده، واعتباره تاريخا للنقد الإنساني بشكل عام، بل كان مستمرا، وإن انتقل مركز الثقل النقدي فيه مع انتقال مركز الثقل الحضاري ودورة الحضارات. وفي هذا المجال كذلك نلاحظ أن غياب الإسهام النقدي العربي عن مسيرة النقد لم يكن استثناءً، بل صاحبه غياب مختلف الإسهامات النقدية من ثقافات آسيوية أخرى من اليابان والصين وحتى فيتنام وكوريا. وبالرغم من أهمية هذه الإسهامات، فليس باستطاعتنا تناولها هنا خارج إطار التنبيه إلى وجودها وأهميتها كي يتناولها آخرون في المستقبل. كل ما يهمني التركيز عليه هو أن النقلة النوعية التي بلورها الإسهام النقدي العربي، خاصة بالمقارنة بحال النقد الإنساني قبله، ظلت غائبة عن النقد الإنساني عامة، والغربي خاصة، وأدت إلى شيوع نوع من القطيعة النقدية التي امتدت منذ الرومان مع هوراس ولونجينيوس وحتى بزوغ

بدايات الاجتهادات النقدية في عصر النهضة مع دانتي ومقالته الشهيرة عن البلاغة *De Vulgari Eloquentia* عام ١٣٠٤. وقد ظل التقطع بعدها سمة التفكير النقدي الغربي لفترة طويلة. صحيح أن القرن السادس عشر شهد نوعا من الصحوة النقدية التي صاحبت صحوة النهضة الأوروبية منذ (فن الشعر Vida's Poetica) لفيدا 1527 عام وحتى كتاب لوب دي فيجا العلامة (فن كتابة الكوميديا) عام ١٦٠٩ مرورا بمقال دي بيللي Du Bellay's *Defense et Illustration* وأطروحتي بوتنهام Puttenham عن (فن الشعر الإنجليزي *The Art of English Poesie*) عام ١٥٨٩، وفيليب سيدني (دفاع عن الشعر Apologie for Poetrie) عام ١٥٩٥.

وقد اتسع نطاق هذا النشاط النقدي في القرن التالي واتسم بالتراكم والمنهجية التي كان شاغلها الأول معياريا، ينطلق من تكريس كلاسيكيات الثقافة الغربية الأوروبية ويجعل إنجازاتها هي النموذج الذي يجب أن يحتذى، سواء أكان ذلك في الشعر أو المسرح. خاصة وأن القرن السادس عشر شهد بزوغ موهبة أحد أهم كتاب المسرح الإنساني وهو وليام شكسبير، وتلته صحوة مسرحية مشابهة في كل من فرنسا وأسبانيا، كانت هي المسئولة عن أبرز كلاسيكيات المسرح الفرنسي من راسين وكورني إلى موليير. ولأن إنجاز شكسبير كان في تلك الفترة الباكرة ملقحا بقدر من إشكاليات التحولات الدينية في بريطانيا وقتها، احتاج الأمر إلى فترة طويلة نسبيا ليظهر تأثيره على تنظيرات الخطاب النقدي من خلال مقال بن جنسون عن كشوف حسن التعبير *Timber or Discoveries* عام ١٦٤٠ومقال جون درايدن الشهير عن فن المسرح *Essay of Dramatic Poesy* عام ١٦٦٨ . لكن أهم التنظيرات النقدية التي قدمها القرن السابع عشر كانت في فرنسا خاصة من خلال خطاب كورني Corneille's Discours عام ١٦٦٠و(فن الشعر) لبوالو Boileau's *L'Art Poetique* عام ١٦٧٣. واستمر تكريس قواعد الكلاسيكية والاهتمام بما يمكن العمل الفني من تجاوز زمنه ليظل قادرا على التأثير خارجه شاغلا مسيطرا على الخطاب النقدي الغربي. حيث سيطر على النقد يقين بأن سر استمرار فاعلية الكلاسيكيات القديمة في الحاضر، وخلودها يكمن في طبيعتها الخاصة، في انطوائها على مجموعة من السمات والمبادئ المطلقة، وهو ما يجب على النقد التعرف عليه وإماطة اللثام عن غوامضه. وهذا ما نجده في مقال ألسكندر بوب Pope الشهير (مقال في النقد *An Essay on Criticism*) عام ١٧١١. ويوشك هذا المقال أن يكون ختام مرحلة كاملة في تاريخ النقد الغربي، بدأت بالكلاسيكية الأرسطية وانتهت بالكلاسيكية الجديدة في معظم هذه النصوص.

لكن هذا القرن شهد كذلك إضافة نقدية فكرية أساسية كانت سابقة لعصرها إلى حد كبير، وهو الأمر الذي ساهم في إغفالها، فلم تنل حظها الجديرة به من الاهتمام إلا مع ثورة النقد في القرن العشرين[٢]. وقد تمثلت هذه الانطلاقة التي رفضت لازمانية كل التصورات الكلاسيكية القديمة للأدب في كتاب جياباتيستا فيكو (مبادئ العلم الجديد *Principi Di Scienza Nouva*) عام ١٧٢٥ والذي أسس لتاريخية الظاهرة الأدبية، بل والظاهرة الإنسانية الاجتماعية برمتها. لأنه كتاب يطمح إلى تأسيس علم شامل للمجتمع الإنساني، أو بالأحرى ما يسميه بالبنية النسقية التاريخية للمجتمع الإنساني وللطبيعة العامة للأمم. وهو كتاب فيه كثير من كشوف ابن خلدون الأساسية في هذا المجال، وإن تأخر عن ابن خلدون بعدة قرون، ولكنه غياب الإسهام العربي من جديد. لكن المهم أن فيكو الذي كان أستاذا للبلاغة اللاتينية في جامعة نابولي أسس فيما يتعلق بدراسة الأدب المنهج التاريخي لتناول الظاهرة الأدبية والنصوص. وشكل هذا المنهج في حد ذاته ما يقرب من الثورة النقدية التي أطاحت بإطلاقية كل تنظيرات الكلاسيكية الجديدة، وجرؤت على البرهنة على أن القواعد التي كانت صالحة لزمن معين قد لا

تكون صالحة لزمن آخر. كما أن كل أعمال العصور القديمة لم تصمد لتجربة الزمن، وإنما هناك حفنة صغيرة منها لا يعود صمودها لقدمها، وإنما لخصائص أخرى فيها ينبغي علينا استكناهها. وقد فتحت هذه الثورة الباب أمام مجموعة جديدة من المفاهيم احتاجت إلى زمن طويل حتى تبلور كل إضافاتها الجديدة، ولكنها دقت أهم مسمار في نعش الكلاسيكية الجديدة، وفتحت الباب أما تجديدات أدبية ونقدية بالغة الأهمية. وأهم من هذا كله لفتت النظر إلى أن سر بقاء الأعمال الأدبية ليس قدمها، ولكنه شيء آخر فيها على البحث الأدبي استقصاؤه والتعرف على ماهيته. وكان هذا تنبيها باكرا لا إلى زمانية النص وتاريخيته فحسب، ولكن إلى نصيته قبل كل شيء.

وقد تمثلت أولى التغييرات الجذرية بعد قطيعة فيكو المعرفية مع الماضي في بزوغ التصورات الرومانسية المختلفة في شتى مناحي الثقافة الأوروبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وكانت الأرضية الفكرية والفلسفية التي ساهمت في بلورة هذا الفكر النقدي هي فلسفات الذاتية المختلفة التي أعادت النظر في الذاتي والموضوعي عند كانت وفيخته وشلنج وصولا إلى جدلية هيجل المثالية وحوارها بين العقل والخيال، بين الذاتي والموضوعي، بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، بين الماضي والحاضر، وبين الرب والطبيعة والإنسان. فقد طرح هؤلاء الفلاسفة جميعا الوعي الإنساني باعتباره مستودع معرفة الإنسان بالعالم الخارجي، مما فتح الباب أمام اعتبار الفهم الفردي أو الشخصي معيارا للمعرفة، بل وللحقيقة ذاتها. وقد أضافت الرومانسية الألمانية لذلك المعيار المثالية باعتبارها العنصر المشترك بين الطبيعة والرب والإنسان. كما لعبت الثورة الصناعية وتغيراتها الاجتماعية الكاسحة دورا آخر لا يقل عن هذا الدور الفكري أهمية في تمهيد الأرض لتلك التغيرات الجذرية. أما على الصعيد الأدبي فيمكن تلمس بذور الفكر النقدي الأولى للرومانسية في فكر جان جاك روسو (١٧١٢-٧٨) وتركيزه على الإنسانية الطبيعية وأدب الاعترافات والمجتمع المثالي الحلمي أو اليوتوبيا/ وهو الفكر الذي ساهم في تكوين الكثير من رؤى الرومانسيات الأوروبية المختلفة. وكان المفكر الألماني هيردر (١٧١٢-١٨٠٣) أول من التقط أفكار روسو وبلورها فلسفيا، مؤكدا الطبيعة الخاصة لكل مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني المختلفة، والروح العامة التي تتخلل كل أنشطة المرحلة الثقافية على الصعيدين المادي والروحي. وكان الشاعر الألماني هولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣) أول تجسيد إبداعي لتلك الرؤى الأدبية والفلسفية الجديدة. ثم تبعه جيته (١٧٤٩-١٨٣٢) وشيللر (١٧٧٣-١٨٠٥) وهنريس هاينه (١٧٩٧-١٨٥٦) في ألمانيا. ثم جاءت بعد ذلك أهم التجديدات الرومانسية إبداعيا وفكريا مع بداية القرن التاسع عشر، وبعد نشر وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) قصائده الغنائية *Lyrical Ballads* الشهيرة عام ١٨٠٠، وتبلـورت نقـديا في كتاب كوليريدج (١٧٧٢-١٨٣٤) الشهير (السيرة الأدبية *Biographia Literaria*) عام ١٨١٧، الذي منح شكسبير وميلتون مكانتهما المركزية في الثقافة الإنجليزية، وبنى رومانسيتها فوق إنجازهما المتميز. وتبعه بعد أعوام ثلاثة دفاع شيلي (١٧٩٢-١٨٢٢) الشهير عن الشعر *Defence of Poetry* عام ١٨٢٠ فأسسا معا قواعد الرومانسية الإنجليزية وتصوراتها المتميزة للأدب والشعر والإنسان التي وجدت بعدهما في بايرون (١٧٨٨-١٨٢٤) وكيتس (١٧٩٥-١٨٢١) تعبيرا قويا عنها. وقد كان انتشار الأفكار والرؤى الرومانسية من انجلترا حتى فرنسا عند سان مارتان ودي صاد وشاتوبريان، ومن ألمانيا حتى روسيا عند ألكسندر بوشكين وميخائيل ليرمانتوف، بصورة ساهمت في تعميق كشوف الرومانسية الفلسفية والنقدية على السواء، وجذرتها في الإنتاج الأدبي بشكل واسع، وقدمت تنويعات كثيرة وثرية عليها من بلد إلى آخر.

وإذا كانت الرومانسية والتي أخذت في اعتبارها استقصاءات الفكر الفلسفي حول الذاتية والموضوعية، ومتغيرات الواقع الاجتماعي بعد الثورة الصناعية، هي أهم التغيرات الجذرية التي نجمت عن القطيعة النقدية المعرفية التي أحدثها فيكو. فقد رافقها تغير آخر لا يقل عنها أهمية، وهو محاولة تأسيس تصور نقدي أدبي على أساس علمي راسخ، وعلى مقولات ذات طبيعة عامة يمكن تعميمها، كما هو الحال في الخطاب العلمي. وقد بدأ هذا التصور بشكل جدي في مقال شهير لدافيد هيوم نشره عام ١٧٥٧ عن معايير الذوق الأدبي "Of the Standard of Taste" طارحا فيه وجود معايير موضوعية للذوق الأدبي، ومجموعة من المبادئ التي يمكن وفقا لها الثناء على العمل الأدبي أو توجيه النقد له. منطلقا من ضرورة الاعتراف بوجود هذه المعايير التي أتاحت للأعمال الجيدة الحياة والفاعلية عبر العصور. وإلا لما كان هناك هذا الإجماع على أهمية كلاسيكيات الآداب المختلفة، والاستمتاع بها. صحيح أنه لم يستطع أن يفصل لنا تلك المعايير، أو بالأحرى تجنب الوقوع في شراك تحديداتها الصارمة، إلا أنه أكد لنا أن هذه المعايير الموضوعية هي مصدر المتعة التي نحصل عليها عند تلقي العمل. كما أكد، وهذا هو الأهم أن أي تناول عقلاني للآداب والفنون لابد أن ينطلق من الاستجابة الإنسانية لها. وهو موضوع أولاه الفيلسوف الألماني عمانويل كانت (١٧٢٤–١٨٠٤) عناية تفصيلية في كتابه الضخم نقد القدرة التمييزية على الحكم *Critique of Judgement* عام ١٧٩٠ التي تعامل فيها بشكل تفصيلي مع مفاهيم الجمالي والسامي والحكمي والذوق والمتعة ... إلخ.

وإذا كان صحيحا أن هيوم فتح الباب أمام بلورة دور العناصر الذاتية في الاستجابة والتلقي، وفي المتعة التي تنتج عن الفن، فإنه لم يعبأ كثيرا بالكشف عن كيف يتحول الموضوعي (أي عناصر الذوق المعيارية) إلى متعة ذاتية. لكن كانت أولى هذه المسألة عناية تفصيلية ساهمت فيما بعد في تطوير العديد من مناهج النقد الأدبي، لا في القرن التاسع عشر وحده، بل وفي القرن العشرين كذلك. وقد أصبحت هذه الإشكالية المعرفية المتعلقة بالموضوعي والذاتي في الفن والأدب هي مجال استقصاءات علم جديد انبثق في تلك الفترة هو علم الجمال Aesthetics على أيدي ألكساندر بومجارتن ليصبح علم التصورات والمعرفة الحدسية. وهو الأمر الذي تطور فكريا وفلسفيا على أيدي بينديتو كروتشه في كتابه الشهير (علم الجمال) عام ١٩٠٢. كما أنها رادت أعمال أحد أبرز نقاد هذه المرحلة في بريطانيا، وهو والتر باتر الذي بلور نظرية الأنانة أو مركزية الأنا المستجيبة للعمل الأدبي والفني في دراساته المختلفة وأبرزها دراسته عن عصر النهضة وعن تقدير العمل وتقييمه Walter Pater's The Renaissance (1873) and Appreciations (1889) هذا وقد فتحت كتاباته الباب أمام تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها وفق ذائقة مثقفة ومتغيرة ولكنها فردية في نهاية المطاف في حكمها وتقديراتها. وهي آراء نقدية سنجد لها أصداء مختلفة لدي عدد من الكتاب والنقاد في مختلف البلدان الأوروبية من أناتول فرانس في فرنسا إلى إدجار ألان بو في أمريكا، كما في Poe's The Philosophy of Composition (1846) and The Poetic Principle (1850)

وفي مواجهة هذه الأفكار الذاتية، كانت هناك مجموعة من الاستقصاءات النقدية التي تنهض على فكرة الموضوعية، التي تلقت دفعة قوية مع بزوغ ماركس (١٨١٨–٨٣) وفكره المادي الجدلي الذي لفت الانتباه إلى أهمية كل من التاريخ والعوامل الاجتماعية. وأخذت الاستقصاءات التي استفادت من هذه القاعدة الموضوعية العريضة تسعى إلى تأسيس معيارية النقد الأدبي وفق نفس القواعد المتبعة في العلوم الطبيعية، وأبرز النماذج في هذا المجال هو الكاتب الفرنسي الشهير إيميل زولا (١٨٤٠–١٩٠٢) الذي كتب الرواية التجريبية La Roman Experimental عام ١٨٨٠ في نوع من التناظر مع كتاب كلود برنار الشهير في تلك المرحلة عن علم وظائف

الأعضاء (الفسيولوجيا) التجريبي. وهو كتاب يتعامل مع كتابة الرواية كما يتعامل الطبيب مع تجاربه المعملية. وقد طور الناقد الفرنسي الشهير هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨-٩٣) هذا الاتجاه حينما بلور مبادئ علم التاريخ الأدبي بناء على ما توصل إليه تشارلز داروين في أبحاثه الطبيعية عن نظرية النشوء والارتقاء. مفصلا أثر البيئة والظروف المحيطة على تطور الأفكار والأجناس والشخصيات، بل وحتى الأمم (فقد طبق منهجه على تاريخ فرنسا وتكوينها) داعيا إلى ضرورة تطبيق العلم والمنهج العلمي على علوم الإنسان/ وعلوم الأدب والفن والمجتمع. وإذا كانت صرامة تين قد هددت النقد الأدبي بالجمود، فإن سانت بيف Sainte-Beuve (١٨٠٤-٦٩) استطاع أن يحرر النقد من هذا الجمود وأن يكسبه ذيوعا وشعبية، دون أن يتخلى عن صرامته العلمية. ولذلك كان طبيعيا أن يعتبره الكثيرون أبا النقد الأدبي الحديث بمعناه الواسع الذي يحقق التوازن بين جدية النقد الأكاديمي وتخصصه، وسلاسة النقد الصحفي الذي يؤثر في الجمهور الثقافي الواسع. فقد استطاع المزاوجة بين المنهج الموضوعي في التعامل مع الأدب وأخذ كل العناصر السياقية المحيطة بالنص والكاتب بعين الاعتبار، فقد كان يعتقد أنه من العسير فهم العمل دون معرفة دقيقة بكاتبه. فلم يكن هدفه الحكم على الأعمال التي يتناولها أو الكتاب الذين يدرسهم وإنما أن يفهمهم بأعمق وأوسع طريقة ممكنة. وهذا الفهم يتطلب معرفة بنشأتهم وبيئتهم وتكوينهم المعرفي والثقافي وأثر هذا كله في عملهم وإبداعهم. واتسم نقده لذلك بقدر كبير من الحساسية والموضوعية.

وإذا كان الكثيرون يعتبرون سانت بيف أبا النقد الأدبي الحديث، فإن العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر شاهدا تبرعم منهجه وانتشار هذا المزيج الشائق من الدراسات السياقية المفصلة والانطباعات القيمية والجمالية المستبصرة. وهي الانطباعات التي كانت تأخذ بنصيب كبير من استقصاءات نفسانية أو جمالية أو معيارية، ولكنها تظل في نهاية الأمر انطباعات تأثرية تتفاوت في قدرتها على الحكم والإقناع، وتعاني من تقلص الجوانب الموضوعية والعوامل المعيارية فيها. وتعتمد كثيرا على ما دعاه النقد الأمريكي الجديد فيما بعد بالأغلوطة القصدية أو التأثيرية Intentional or Affective Fallacy التي تعتمد كثيرا على ما تتوهم أنه قصد المؤلف دون تقديم برهان مقنع على ذلك. خاصة بعدما أجهز كروتشه على ثنائية القصد والتعبير، وبرهن على أن القصد لا يوجد دون التعبير. ولا ينفصل عنه، وأن زعم الكاتب بأن ما كان يقصده غير ما عبر عنه هو محض وهم وتعلة.

(٢) تواصل الجدل النقدي وثورة النقد الحديث

يوشك النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإجهازه على عملية التقطع والفجوات التي ميزت تاريخ النقد الأدبي، وبلورته لمسار من الجدل المتواصل حول الأدب والفن وعلم الجمال أن يكون المقدمة الضرورية لثورة النقد في القرن العشرين. وهو مقدمة بأكثر من معنى، ليس فقط بمعنى التمهيد لتلك الاستمرارية المهمة التي مكنت النقد من تحقيق ثورته، والاعتماد على تراكماته المعرفية والمنهجية الخاصة، ولكن أيضا بمعنى تمهيد الطريق وتعبيده، وتحديد الطرق المسدودة فيها، والتي لا تعد مواصلة البحث فيها بكثير من العطاء. وتوشك انطلاقة ثورة النقد الحديث ـ سواء في روسيا مع الشكليين الروس، أو أوروبا مع البنيويين أو في أمريكا مع مدرسة النقد الجديد ـ أن تكون نوعا من رد الفعل على ما أنجزته مدرسة سانت بيف النقدية من تركيز على السياقات المحيطة بالعمل الفني والعناصر الخارجية عليه، ومن اعتماد على انطباعات تأثرية لا يمكن لكثير منها ـ برغم استبصاراتها المهمة في كثير من الأحيان ـ أن تصمد أمام محك التمحيص المعياري والعلمي الدقيق. والواقع أن أهم الأسس التي انبنت عليها الثورة النقدية

الجديدة، والتي أرساها مبكرا، مع بدايات القرن العشرين. الشكليون الروس هي ضرورة أن يتبني أي تنظير للأدب على أهم مكونات الأدب، وهي اللغة. وألا يعتمد هذا التنظير على منجزات العلوم الأخرى، سواء منها الطبيعية أو الاجتماعية. ذلك أن مدار اهتمام هذه المدرسة الأول كان ما دعته بأدبية الأدب، والكشف عما يجعل الرسالة الأدبية مختلفة عن أي رسالة لغوية أخرى. وقد بدأت مغامرة الشكليين الروس الشائقة في التبلور النظري في حلقة موسكو لدراسة اللغويات عام ١٩١٥ وجمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بيترسبورج عام ١٩١٦، [٣] بالرغم من أن البدايات الأولى للاستقصاءات التي تبلورت نظريا في هاتين الحلقتين تعود إلى العقدين السابقين، بل وإلى العقد الأخير في القرن التاسع عشر كذلك[٤]. وشكلت هذه المغامرة نوعا من القطيعة المعرفية مع كثير من التصورات النقدية السابقة عليها. لأنها انطلقت من التعامل مع الأدب باعتباره نشاطا إنسانيا متفردا، وممارسة لغوية وليس نوعا من التعبير عن المجتمع أو ساحة لصراع الأفكار. وانصب اهتمامهم في المحل الأول على الشعر وليس على الشاعر، على العمل الأدبي نفسه وليس على مصادره وتأثيراته. فقد كان هدفهم هو فصل الدراسة النقدية عن غيرها من مجالات الدراسات النفسية والاجتماعية أو حتى دراسات التاريخ الثقافي. ولذلك انصب اهتمامهم على الملامح المميزة للنصوص الإبداعية، أو بالأحرى لأدبية العمل الأدبي، من استراتيجيات مميزة للكتابة الأدبية عن غيرها من الخطابات الأخرى. وكشفا عن أن الخطاب الأدبي يتميز عن غيره من الخطابات اللغوية المختلفة بأنه لا يهتم فحسب بالرسالة اللغوية، وإنما بالوسيط اللغوي ذاته، بصيغ التعبير واستراتيجيات الكتابة على نفس الدرجة من الأهمية التي تعطيها الخطابات الأخرى للرسالة أو المعنى.

وهكذا فتحت استقصاءات فيكتور شكلوفسكي، وفلاديمير بروب وميخائيل باختين اللامعة، الباب أما نوع جديد من النقد الأدبي، ينهض على دراسة أداة التعبير الأدبي ذاتها، أي اللغة، واختلافات وظائفها في النص الأدبي عن غيرها في الاستعمالات الأخرى. وهي استقصاءات أسست دراسة الأدب على أسس أدبية خالصة، بعدما كان كل من الدراسات النقدية وعمليات التحقيب الأدبية تعتمد على منجزات العلوم الأخرى. واهتمت بمعرفة ما يجعل نصا من النصوص أدبيا بينما لا يستحق نص آخر هذه الصفة، أي بما دعوه بأدبية الأدب. وأسست هذه الأدبية على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي للأدب، وليس على قواعد مستقاة من علم النفس أو الاجتماع أو غيرهما. فما يهم الشكليين ليس دور الصورة في الشعر مثلا، ولكن كيفية استخدام هذه الصورة، ووضعها داخل القصيدة في علاقات مع غيرها من الصور، ومع بقية مكونات الخطاب الشعري اللغوية في القصيدة. فالشعر عندهم ينطوي على تراتبات مغايرة للرسالة اللغوية من تلك التي يعتمد عليها النثر. فقد كان السائد أن الصورة هي أداة لتقريب المعنى من القارئ، أو حتى خلق ما دعاه ناقد معاصر لهم في بريطانيا في هذا الوقت ـ وهو: ت. س. إليوت ـ بالمعادل الموضوعي للعواطف والانفعالات. ولكن الشكليين الروس طرحوا تصورا مغايرا لها في الشعر، وهو عكس ذلك تماما. فليس هدف الصورة تقريب المعنى وإنما الإجهاز على الألفة به من خلال تقديمه بصورة غير مألوفة، تستقطب الاهتمام لنفسها، وليس لما تريد التعبير عنه أو توصيله، فتتخلخل بذلك العلاقة التقليدية بين الاثنين. وقد حاول الشكليون تفصيل هذا التصور الجديد لأدبية الأدب من خلال دراسات تفصيلية للشعر والأسطورة والحكايات الشعبية والمسرح وغيرها من الفنون.

وقد طور الشكليون الروس في هذا المجال ـ وخاصة على أيدي شكلوفسكي وإيخينباوم ـ واحدة من أهم الإضافات النقدية في مجال تحليل النص السردي والحكايات الشعبية على السواء. وهي التفرقة المهمة بين ما دعوه بالـ fabula أي الحكاية التي يرويها أي نص سردي

في ترتيب أحداثها التاريخي، أو بمعنى آخر المادة الخام التي تتكون منها حبكة النص السردي؛ والـ sjuzhet أي العرض السردي لهذه الحكاية أو المادة الخام، والذي لا تتحول بدون استراتيجياته النصية المختلفة إلى بنية جمالية أو عمل أدبي. ذلك لأن ترتيب الحبكة لا يخضع غالبا لتسلسل وقوع أحداث الحكاية أو المادة الخام التاريخي، ولا يمنح التفاصيل المختلفة للحكاية في سرده لها ثقلا متساويا مع ثقل هذه التفاصيل خارج السرد. بمعنى أن النص قد يخصص فقرة لأحداث استغرقت أعواما. بينما يخصص صفحات طويلة لأحداث لم تستغرق إلا دقائق أو ساعات. ومن خلال وعي الناقد بالجدل المستمر بين الحكاية والحبكة يفك شفرات النص ويتعرف على دلالاته ورؤاه. فالنص السردي عند الشكليين الروس يعتمد أساسا على البناء المراوغ للحبكة وليس على الحكاية التي يمكن تلخيصها في عدة جمل عادة. لأن تلخيص العمل السردي واختصاره في الحكاية يعنى إغفال أهم ما ينطوي عليه هذا العمل من رؤى ودلالات. وقد استخدم الشكليون في هذا المجال سخرية تولستوي من الناقد الذي استطاع أن يلخص (أنا كارينينا) في عدة جمل. حينما قال عنه "إنه أكثر براعة مني، لأنني لو سئلت عن موضوع أنا كارينينا. فإن جوابي الوحيد سيكون إعادة كتابتها من جديد" [٥]. وهو الأمر الذي أحاله رولان بارت فيما بعد إلى قاعدة نظرية أساسية حينما قال إن الوسيلة الوحيدة لتلخيص النص الأدبي هي أن تكرر مفرداته وبنفس الترتيب. فأهم ما أجهز عليه النقد الحديث ما يُدعى بخطيئة التلخيص وتأسيس التحليل بديلا لكل التهويمات التلخيصية القديمة.

لكن أبرز إنجازات هذه المرحلة النقدية الباكرة من القرن العشرين قاطبة، لا في روسيا وحدها، بل خارجها أيضا، هي أعمال الناقد الكبير ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥)، والتي تشكل وحدها ثورة نقدية عارمة. بل إن كثيرين يعتقدون - وأنا شخصيا منهم - أن باختين هو أهم ناقد أنجبه القرن العشرون، وأن أهميته لا تقل عن أهمية أرسطو إن لم تفقها في تاريخ النقد الأدبي[٦]. فقد أسس باختين إنجازه النقدي على قاعدة صلبة من نظرية اللغة أولاً في كتابه المهم (الماركسية وفلسفة اللغة). ثم دخل بعده في حوار نقدي خلاق مع أفكار الشكليين الروس ورؤاهم، ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية. مؤسسا من خلال هذا النقد تصورا جديدا للغة يختلف كثيرا عن تصور الشكليين لها، وعن تصور البنيويين فيما بعد، لأنه تصور لا يفصل اللغة عن سياقها الاجتماعي ووظيفتها التراتبية ولا عن الخطاب الذي تنتجه، دون أن يتخلى عن الاهتمام ببنيتها اللغوية ذاتها. وهذا التصور المهم والمتميز للغة، هو الذي مكنه من تطوير مفهومين أساسيين: أولهما هو مفهوم الكرنفالية في دراسته الباهرة لرابليه، وثانيهما هو مفهوم الحوارية وتعدد اللغات في دراسته البديعة لديستويفسكي. فالكرنفال والذي كان مجرد حدث طقسي دوري قبله، أصبح مفهوما فلسفيا ووجوديا شاملا. يتخلل كل ممارساتنا الاجتماعية بالتباساته الدالة وعمليات تبادل الأدوار المستمرة. حيث تنمحي الحدود الفاصلة بين المشارك والمتفرج فيه، ويصبح المشارك متفرجا والمتفرج مشاركا في آن. وتتعطل تراتبات السلطة أو الوضع الاجتماعي، وتنمحي الفواصل بين الجدي والهزلي، ويصبح الضحك فيه أداة للسخرية من الآخر والزراية بالذات في آن. حيث تصبح الذات موضوع الضحك والضاحك معا، هي المهرج وهي الجمهور معا، هي الشخص والقناع الذي يتخفى وراءه. ويصبح الضحك أحد الممارسات الأساسية للحياة والموت، للعقل والجنون. فهو شارة للحياة وعلامة على الموت في آن. ومن هنا يربط باختين الجدل بين شارات الحياة وعلامات الموت في الكرنفال، بنظرية في الجسد وممارساته لها أهميتها الخاصة في التحليل الباختيني لجدل الحياة والموت في الأدب والفن، ولجدليات التوهيم والواقع، أو الالتباس والحقيقة.

وبالإضافة إلى مفهوم الكرنفال الذي يحتاج إلى دراسة ضافية للإلمام بكل أبعاده. طور باختين مفهوم الحوارية وتعدد الأصوات الذي أحدث ثورة حقيقية في دراسة الرواية، والذي لا يقل كثافة وتعقيدا عن مفهوم الكرنفال. فالحوارية عنده لا تعني الحوار بين أصوات متباينة كما كان سائدا من قبل، وإنما تعني الإجهاز على نقاء الصوت الواحد، والرؤية الأحادية. فكل صوت ينطوي في حقيقة الأمر على الكثير من الأصوات الأخرى في داخله، تصوغ وعيه وتتخلل تفكيره سواء أوعى ذلك أم لم يعه. فالخطاب الروائي عند باختين ليس هو لغة التخاطب أو التعبير التي يتعامل معها عالم اللغويات، ولكنه مجال حركي حواري يتم فيها باستمرار جدل تعدد الأصوات. أصوات الشخصيات وصوت الكاتب معا. فاللغة في الرواية هي لغة بصيغة الجمع وليست لغة بصيغة المفرد، ولا يعنى هذا الإجهاز على التصور المنولوجي للسرد، والذي تتسم به الملحمة وشخصياتها التي تمثل مواقف واضحة ومتباينة معا، وإنما على المنطق المنولوجي للحياة والذي اختفى مع قدوم الرواية وما بلورته من التباسات الوضع الإنساني ذاته. وهذا التصور الحواري للغة والذي بلوره باختين في دراسته المهمة (شعرية ديستويفسكي) يعتمد على ازدواجية الصوت وحوارية الكلمة. وهو التصور الذي دخل به إلى ساحة الرواية فغير نقدها إلى الأبد. وكشف عن حوارية البنية الروائية ذاتها، وليس خطابات الشخصيات فيها فحسب. وهي حوارية نابعة من تعدد اللغات وتراكب العلاقات بينها داخل النص. فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريته التي صاغها باختين في دراساته اللامعة عن (الرواية والملحمة) وعن (الخيال الحواري). فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية، ودخلت بها إلى مرحلة من النضج والعمق غير مسبوقة.

وبالإضافة إلى هذين التصورين طور باختين مفهوما أساسيا آخر في نقد الرواية هو مفهوم الكرونوتوب Chronotope أو الجدل المستمر بين المكان والزمان، أو الصلة الوثيقة بين العناصر الزمنية والمكانية في العمل الروائي. وهو مفهوم نابع من تصوره الدينامي للبنية الروائية، ومن رفضه لتصور أن النص وحدة ذاتية الاستقلال يمكن فهمها خارج سياقاتها المختلفة. فالزمن عنده هو البعد الرابع للمكان، والمكان هو البعد الثاني للزمن. ولا يمكن تصور أحدهما دون الآخر في النص الروائي. وهكذا استبدل باختين التصور الأقليدي للمكان، والتصور النسبي للزمان بعد نظرية أينشتين في النسبية، بهذا المفهوم الجدلي للكرونوتوب الذي تكتسب فيه الرواية بعدا آخر من أبعاد الحوارية وتعدد الأصوات فيها. والواقع أن تضافر هذه التصورات الثلاثة ونهوضها على أساس من نظريته اللغوية التي بلورها في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) يصوغ لنا نظرية متكاملة في الانتاج الأدبي، وفي تحليل الرواية على وجه الخصوص بما في ذلك مشاكل التصنيف والتحقيب المتعلقة بها.

ثم امتدت تأثيرات هذه المغامرة الروسية الكبيرة بفرعها الشكلي لا الباختيني إلى براغ ومدرستها المرموقة التي برز منها يان ماكاروفسكي (١٨٩١-١٩٧٥) ورومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢). فطور ماكاروفسكي الأساس الإشاري المزدوج للتعامل مع المنتج الثقافي كعلامة أو بالأحرى بنية متشابكة من العلامات. لها استقلالها النسبي وفعالياتها داخل العمل الفني من ناحية، ولكنها تتعرض أثناء عمليات التوصيل والتأويل لعدد من التحويرات المهمة التي لا يمكن التغاضي عنها في التعامل مع العمل الفني من ناحية أخرى. واستطاع ماكاروفسكي بذلك الأساس الإشاري المكثف تطوير نقد المسرح والعلامة المسرحية بطريقة بدأ بها العرض المسرحي يحتل مكانة مرموقة في نقد المسرح بعدما كان هذا النقد مقصورا في الماضي على النص المسرحي وحده. كما طور من خلال هذا النقد جماليات جديدة للمسرح لا يزال تأثيرها فاعلا في نقد المسرح حتى اليوم[٦]. أما ياكوبسون فقد أصبح أبرز أعلام مدرستي الشكليين الروس وبراغ في الغرب بسبب

دراساته اللغوية، واستقصاءاته المهمة عن عمل اللغة وآليات عملية التوصيل من ناحية. وتطبيق هذا كله على نقد الشعر من ناحية أخرى. بصورة أصبح معها أحد مؤسسي المقترب البنيوي في نقد الشعر فيما بعد(٧).

وترافق هذا كله مع إنجازات تشارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) الأمريكي وفردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) السويسري، ولويس هيلمسليف (١٨٩٩-١٩٦٥) النرويجي اللغوية. وما ترتب عليها من مناهج نقدية وإضاءات لامعة لكيفية عمل اللغة ذاتها بالدرجة الأولى، وكيفية عملها في النص الأدبي في الدرجة الثانية. وهي إنجازات تحتاج إلى وقفة إزاءها لأنها غيرت النقد الأدبي، ونتج عنها عدد من المقتربات المهمة من البنيوية وحتى التفكيكية. وقد ترافقت هذه الاجتهادات الثلاثة بمعزل عن بعضها البعض برغم اقتراب نتائجها من بعضها البعض. فقد غير هؤلاء اللغويون الثلاثة طبيعة دراسة اللغة. فتغير مع ذلك فهمنا لها، ولدورها في عملية التوصيل والفهم. إذ يعد بيرس المؤسس الأول لعلم الإشاريات أو دراسة العلامات وواضع حجر الأساس للبنية الثلاثية للعلامة (إشارة، مشار إليه، دلالة). وهو الأمر الذي سيتوصل إليه السويسري دي سوسير بعد ذلك بسنوات دون معرفة بإنجازات بيرس الأمريكي. لأن بيرس بدأ دراسته للغة بهذا الجانب الإشاري فيها، وتنبأ عام ١٨٦٧ بتأثير الإشارية المحتمل على دراسة الآداب والفنون والقانون، وهي كلها مجالات سرعان ما استفادت منها فيما بعد. واستطاع التمييز بين مجالات مختلفة للإشارة: مجالها الأيقوني، ومجالها التصنيفي، ومجالها الرمزي مما ساهم في إرساء علم الإشاريات، أو السيميولوجيا كما يحلو للبعض تسميته، وتعميق مفاهيمه فيما بعد على يدي سوسير وهيلمسليف. ولأن سوسير شبع عرضا في الدراسات العربية المختلفة، وخاصة فصله الشهير بين اللغة، أي البنية النحوية، والكلام أي التجليات المختلفة للغة والتي تتحكم فيها تلك الأجرومية أو البنية النحوية لها. فإنني سأتوقف قليلا عند هيلمسليف ودوره المهم في تغيير تصورنا للغة، لأنه غير معروف في الخطاب النقدي العربي على نطاق واسع.

ويتفق هيلمسليف مع سوسير في أن اللغة نظام معرفي مستقل من الإشارات، ولذلك أولى الإشارة أهمية خاصة في دراساته التي اختلف فيها مع سوسير في أن للإشارة وظيفة تعتمد في تخليقها على الظروف التي يتم فيها تحليلها. أي على العبارات التي تتكون بها العلاقات المختلفة بين الإشارات، فالإشارة عنده لا وجود حقيقي مستقل لها خارج النظام النسقي الذي يحكم علاقاتها من ناحية، أو خارج الظروف والسياقات التي تتخلق بها وظيفتها. وبذلك أجهز على الفصل المتعسف عند سوسير بين الإشارة والمشار إليه والدلالة. كما ترتب على هذا الجدل المستمر بين الإشارة والسياق والوظيفة في لغويات هيلمسليف ربط الإشارة بكل من المعنى والفكر، أو بما يدعوه بالفحوى وهي من العوامل المشتركة في كل اللغات. وهو الربط الذي ساهم في توفير القاعدة اللغوية التي ستنهض عليها عملية تقويض التبسيطات البنيوية وبدايات التفكيك وما بعد البنيوية. فقد رفض هيلمسليف فصل الفحوى عن اللغة كما يفعل سوسير لأنه يرى اللغة كشيئين متزامنين ومتفاعلين: كنظام يتجلى في بنية العلاقات التي يتعامل معها النحو، وكصيرورة أو كنص يتسم دائما بالافتراضية. فبينما من المستحيل أن يوجد نص بلا لغة، فإنه من المستحيل أيضا أن توجد لغة بلا نصوص. وهذا ما يقود إلى رفض فكرة اعتباطية الإشارة أو أنها مجرد علامة على شيء موجود من قبل خارجها، وإلى رفض كل التقسيمات الشائعة قبله في الدراسات اللغوية التي تفصل بين النحو والصرف والتراكيب وعلم المعاني والمعاجم، وطرح علم جديد لدراسة اللغة كصيرورة ونظام في أن دعاه بالجلوسماتيكس Glossematics وهي صياغة من glossa اليونانية وتعني اللغة، و matics التي تستخدم في الرياضيات. وهو علم جديد يمكن دعوته بجبر اللغة أو تحويلها إلى فرع من فروع الرياضيات يستطيع التعامل مع تراكب العناصر

الدلالية والإيحائية معا في التعبير اللغوي وتحديد العوامل التي تتخلق بها الحركة الداخلية للمعنى في تأرجحها بين قطبي الدلالة والإيحاء في عملية مستمرة يمكن توصيفها رياضيا وكميا. وليس هنا مجال التوسع في تفاصيل علمه الجديد الذي أنفق في بلورته سنوات طويلة من عمله. لأن كل ما يهمنا هنا هو تأثير أفكاره وتصوراته اللغوية الجديدة على إكساب علم العلامات أو الإشارات الذي سيلعب دورا كبيرا في النقد الأدبي ـ سنتناوله بعد قليل ـ قدرا كبيرا من الحصافة والخصوبة والتعقيد. وإجهازه على الكثير من تبسيطات سوسير التي لعبت دورا كبيرا في تسطيح بعض الاستقصاءات البنيوية، وتأسيسه للأرضية اللغوية التي نهضت عليها فيما بعد استقصاءات دريدا الفلسفية ومنهجه التفكيكي الذي لعب دورا ملحوظا في تطوير الخطاب النقدي. برغم مشاغله الفلسفية في المحل الأول.

(٣) تراكب التيارات والمدارس النقدية الحديثة وتفاعلها:

وقبل الانتقال من هذه الاستقصاءات اللغوية إلى الحديث عن الإشارية التي أسستها ودورها في تطوير المنهج البنيوي في النقد الأدبي. لابد ألا ننسى أن إبراز هيلمسليف لمسألة الفحوى في مجال اللغة سيعود بنا إلى أحد المدارس النقدية المهمة التي لعبت دورا مرموقا في العقود الأولى من القرن العشرين في أوروبا ثم في العقدين التاليين لهما في أمريكا. وهي مدرسة النقد الجديد الأمريكية التي أسست كثيرا من كشوفها على استقصاءات علم المعاني. في حين أقامت البنيوية أسسها التحليلية على كشوف علم اللغويات البنيوي الجديد عند سوسير خاصة وهيلمسليف من بعده. فقد ترافق تأسيس هذه القاعدة اللغوية لعملية الاتصال في علم كامل هو علم الإشاريات مع بزوغ مدرسة النقد الأدبي الجديد في الولايات المتحدة والتي بدأت بإليوت وريتشاردز ووليام إيمبسون في بريطانيا واستمرت مع ألان تيت ورانسوم وحتى كلينيث بروكس وكينيث بيرك وويمزات في أمريكا ونورثروب فراي في كندا. فقد بدأ ريتشاردز ـ وهو من وضع الأسس النظرية لمدرسة النقد الجديد ـ بدراسته المهمة مع أوجدن عن (معنى المعنى *Meaning of Meaning*) عام ١٩٢٣. وكان قد تعاون معه قبلها في دراسة ضافية عن (أسس علم الجمال *Foundations of Aesthetics*) عام ١٩٢١ قبل أن يشرع في تأليف كتابه الذي لخص عنوانه جوهر المشروع الجديد (مبادئ النقد الأدبي *Principles of Literary Criticism*) عام ١٩٢٥. باعتبار أن النقد علم له مبادئه وقواعده المعيارية. وأتبعه بعد ذلك بكتاب (النقد التطبيقي *Practical Criticism*) عام ١٩٢٩. الذي أصبح فيما بعد أساسا للقراءة الدقيقة أو المتفحصة Close Reading التي اتسمت بها مدرسة النقد الجديد الأمريكية. صحيح أن مصطلح النقد الجديد لم يتبلور كاسم دال على مدرسة نقدية محددة إلا عام ١٩٤١ مع نشر كتاب جون كرو رانسوم (النقد الجديد *The New Criticism*) إلا أن الأعمال التي بلورت أسس هذا النقد الجذيد، والممارسات التي تأسس عليها منهجه ظهرت جلها في عشرينيات القرن. وقد دعا هذا النقد الجديد إلى تحليل النص الشعري تحليلا دقيقا متقصيا، وهو تحليل قد يأخذ في الاعتبار ما دار في عقل الشاعر، أو يتوقف عند شخصيته، أو يتقصى مصادر وحيه واستلهاماته، أو يتعامل مع تاريخ الأفكار السياسية والاجتماعية التي عاصرها أو تأثر بها، ولكن اهتمامه التحليلي التفصيلي، أو بالأحرى النقدي، ينصب على النص وحده باعتباره في تعبير أصبح عنوانا لواحد من أهم كتب ويمزات W.K. Wimssat (أيقونة لفظية *Verbal Icon*). وقد سيطر هذا النقد بلا منازع، ولعقدين من الزمان ـ الأربعينيات والخمسينيات ـ على المشهد النقدي الأمريكي حتى أخذت البنيوية والإشارية تزعزعه عن عرشه مع مطالع الستينيات. وإن انطلقت استقصاءاتهما من نفس الأسس التي انطلق منها النقد الجديد، وهي

مركزية النص ومحوريته، وثانوية كل العناصر الخارجية عليه، مع اختلاف جوهري وهو التخلي عن مسألة المعنى التي كانت حجر الأساس في النقد الجديد، لأنه كما ذكرت مبني على علم المعاني وعلى الأسس الفلسفية التي يعتمد عليها، بدلا من اللغويات البنيوية كما هو الحال مع الإشارية والبنيوية.

وفي نفس هذا الوقت، كان هذا كله يدور بموازاة تبلور مدرسة نقدية أخرى تعتمد أطروحة المعنى والفحوى منطلقا فكريا وفلسفيا لها، ألا وهي مدرسة النقد الماركسي التي استلهمت نظرية ماركس المادية الجدلية في الاقتصاد السياسي والمجتمع. صحيح أن هذه المدرسة بدأت ـ لانطلاقها من آراء ماركس وإنجلز المبتسرة، أو على الأقل الغامضة في الأدب والفن، أو من إساءة فهمها في نظر الكثيرين ـ بما دعاه هانز روبرت ياوس في مقالة شهيرة له بالورطة أو الربكة المثالية The Idealist Embarrassment، وبالفصل التبسيطي بين شكل العمل الأدبي ومضمونه؛ إلا أنها سرعان ما تجاوزت عثرات هذه البدايات. وأسست نظرية نقدية مادية جدلية تنهض على فهم أعمق لفلسفة ماركس وتحليله المادي للتاريخ ولبنية المجتمع الطبقية، وعلى جدلية العلاقة بين النص والواقع. ولكنها عانت في البداية من المفاهيم التبسيطية لما سمي في عشرينيات القرن وثلاثينياته بل وحتى أربعينياته بالواقعية الاشتراكية، وضرورة التزام الكاتب أو الفنان بأيديولوجية الطبقة العاملة والانحياز لها في عملية الصراع الطبقي. لكن إسهامات الناقد المجري الكبير جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١) ساهمت في تحرير النقد الماركسي من تبسيطات الواقعية الاشتراكية، بالرغم من تبنيها لفكرة الانعكاس التي تنطوي هي الأخرى على تبسيطاتها المخلة ـ ولابد ألا ننسى هنا معاركه الشهيرة مع بريخت وأدورنو[٨] ـ وإن اعترف لوكاتش بأن الواقع يتغير، ولابد أن تتغير تبعا لذلك طرق تمثيله وتقديمه بالرغم من مقاومته الاعتراف بطرق التعبير الجديدة التي كانت تلقى رواجا كبيرا بين مؤلفي الحداثة الأوروبيين في هذا الوقت.

لكن النقد الماركسي، حتى في تلك المرحلة من تاريخه في الثلاثينيات والأربعينيات، لم يتوقف عند لوكاتش، وإنما تلقى دفعة قوية في أعمال من عُرفوا فيما بعد باسم مدرسة فرانكفورت التي طورت نظريتها النقدية الراديكالية في المجتمع والفن والتاريخ معا. وقد بدأت هذه المدرسة مع والتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) وتيودور أدورنو (١٩٠٣-١٩٦٩) وهربرت ماركوز (١٨٩٨-١٩٧٩) وماكس هوركهايمر (١٨٩٥-١٩٧٣) في العشرينيات، ثم اضطروا إلى الهجرة للولايات المتحدة مع صعود النازي، وإن عادوا إلى فرانكفورت من جديد بعد الحرب، وبعد أن اكتشف كثيرون منهم أن ثمة قواسم مشتركة كبيرة بين شمولية النازية التي فروا منها، والرأسمالية الاستهلاكية الأمريكية وثقافتها الشعبية الواحدة التي تتمثل فيما دعاه ماركوز بإنسان البعد الواحد، ومجتمع البعد الواحد. لكن أهم ما أسهمت به مدرسة فرانكفورت في النقد هو الإجهاز على توهم وجود علاقة مباشرة بين الفن أو الأدب وبين الواقع، لأن الفن يخلق بفنيته ذاتها مسافة بينه وبين هذا الواقع، مما يرهف علاقته النقدية به ومما يسم هذه العلاقة بالالتباس والغموض وعدم المباشرة. أو كما عبر هو "فإن الفن هو معرفة سلبية negative knowledge أو معرفة بالتضاد بالعالم الواقعي". كما اهتم بالحداثيين والتجريبيين في الفن والأدب لرفضهم للأمر الواقع وتحديهم للسائد وللانصياع له، ولكل صيغ الأيديولوجيات القمعية أو القهرية. وقد أرفد والتر بنيامين هذه الاستقصاءات بأبعاد جديدة من خلال اهتمامه بالتقنيات الفنية والأدبية وبصيغ الثقافة الشعبية وبالعوامل الفنية المؤثرة في العمل الأدبي، وبتأثير التقدم التكنولوجي على صيغ التعبير الأدبي، بل وعلى فكرة الفن ذاته، بعدما أتاحت عملية إعادة إنتاج العمل تكنولوجيًا النص لجمهور واسع وحررته من سجن دائرة النخبة الضيقة.

واستمرت الإضافات النقدية والنظرية للمقترب الماركسي في التنامي والتطور بعد مدرسة فرانكفورت في اتجاهين مختلفين: استفاد أولهما من البنيوية وزاوج بين معياريتها النصية الدقيقة واهتمام الماركسية بموضعة النص في العالم على أيدي لوي ألتوسير ولوسيان جولدمان وبيير ماشاري. وكان إنجاز جولدمان في مجال مفهوم التناظر بين بنية الخطاب الأدبي والبنى الاجتماعية والفكرية والحضارية المختلفة من أبرز الإنجازات في هذا المجال. حيث كشف لنا عن أن الأعمال الأدبية ليست نتاج عبقرية فردية. وإنما نتاج بنى فكرية عابرة للأفراد تنتمي لجماعة بشرية معينة أو لطبقة اجتماعية محددة. وهي النظرية التي فصلها في كتابه الشهير (الإله الخفي) عام ١٩٦٤ و(نحو علم اجتماع للرواية) عام ١٩٦٤. وقد واصل تلميذه بيير ماشاري في (نظرية الإنتاج الأدبي) عام ١٩٦٦ تطوير نظريته تلك إلى نظرية متكاملة في الإنتاج الأدبي كاشفا عن بنى القيم والعلاقات والتراتبات التي ينطوي عليها العمل الفني ودور الواقع الاجتماعي خارجه في إنتاجها، ومنحها مصداقية أو وزنا. أو تجريدها منهما. وكشف ماشاري عن آليات خلق الأعمال الأدبية لمسافة بينها وبين الأيديولوجيا من ناحية، وإفصاحها من خلال المسكوت عنه والفجوات المضمرة من ناحية أخرى. لأن المسكوت عنه لا يخفي فحسب التناقضات الأيديولوجية، ولكنه يفصح أيضا بالصمت والحجب والقمع عما في لاوعي النص وفي ضميره. وعلى الناقد الماركسي أن يكشف عن هذا المسكوت عنه، وأن يجعله ينطق من خلال كشفه عن لاوعي النص نفسه، وعما تضمره بنيته ذاتها.

أما الاتجاه الثاني فقد انتهج طريقا مغايرا، يمكن دعوته بالطريق الإنجليزي المراوغ. بدأ مع استقصاءات الناقد الإنجليزي الذي اختطفه الموت في الحرب الأهلية الأسبانية وهو في ذروة العطاء، وأعني به كريستوفر كودويل (١٩٠٧-٣٧) الذي كتب (الوهم والواقع) عام ١٩٣٦ و(دراسات في ثقافة تحتضر) عام ١٩٣٧، وحاول عبرهما صياغة نظرية ماركسية في الفن والأدب لم يقيض له ـ برغم استبصاراته اللامعة ـ أن يكمل مشروعها الكبير. لكن هذا المشروع سرعان ما وجد ضالته في ناقد إنجليزي، أو بالأحري ويلشي آخر. هو رايموند وليامز (١٩٢١-٨٨). طالع بالفعل من قلب الطبقة العاملة ومسلح بمخزونها الثقافي والحضاري الذي عاني من أوجاع الثورة الصناعية وإحباطات النظام الرأسمالي والطبقي. وقد أرسى وليامز بكتابه المؤسس (الثقافة والمجتمع) عام ١٩٥٨ دعائم مدرسة نقدية جديدة تموضع العمل الأدبي في سياق حضاري أعرض يأخذ في اعتباره الكثير من ترسبات البنى الاجتماعية والثقافية المختلفة في وعي النص وحساسية الكاتب والمتلقي معا. أو ما يعرف في مصطلح وليامز ببنية المشاعر أو الحساسية، وهي البنية التي تأخذ في اعتبارها كثيرا من البنى الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التي تترك ترسباتها في بنية المشاعر تلك. وقد تتابعت كتب وليامز بعد ذلك من (الثورة الطويلة) ١٩٦١ إلى (الرواية الانجليزية من ديكنز إلى لورانس) ١٩٧٠ و(الريف والمدينة) ١٩٧٣ و(الماركسية والأدب) ١٩٧٧ و(الثقافة) ١٩٨١ و(كلمات مفتاحية) ١٩٨٣ وغيرها لترسي دعائم ما أصبح يعرف الآن بمدرسة الدراسات الثقافية Cultural Studies وهي مدرسة يتنامى تأثيرها ونفوذها النقدي والفكري في العقدية الأخيرين.

وقبل الاسترسال في متابعة تراث وليامز على جانبي الأطلسي فيما تبلور بعده من إسهامات نقدية جديدة ومهمة في النظرية النقدية ـ وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين ـ يمكن دعوتها بالنقد الماركسي الجديد، بينما يدعوها البعض بمابعد النقد الماركسي على غرار ما بعد البنيوية ومابعد الحداثة إلخ، الذي يعود كثير منه إلى فكر أنطونيو جرامشي (١٨٩١-١٩٣٧) المتميز، والذي لم يهتم به النقد الأدبي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، وينهض بعضها الآخر على استقصاءات تيودور أدورنو وصولا إلى إضافات إدوار سعيد وبينيديكت

أندرسون وهانز روبرت ياوس وستيفن جرينبلات، ناهيك عن تلميذ وليامز النجيب، بمعنى تلميذه الفعلي في قاعات الدرس بجامعة كمبريدج، وأعني به تيري إيجيلتون. أو عن فريدريك جيمسون أبرز نقاد المنهج الماركسي في الولايات المتحدة الأمريكية، وأهم منظري مابعد الحداثة باعتبارها المنطق الثقافي للرأسمالية في مرحلتها المتأخرة. أو بالأحرى في شيخوختها. وقفزا على عدد من التيارات النقدية التي تنطلق من أطروحة المعنى أو الفحوى وإن بدا أن معظمها من التيارات الناضبة أو الطرق المسدودة التي لم تفض إلى شيء ذي بال. مثل التيار الذي يستلهم استقصاءات فرويد في التحليل النفسي وتطبيقها على الأدب من ناحية، أو ذلك الذي يستلهم الوجودية في تأويلاتها الجدلية مع سارتر وكامي أو الظاهراتية مع ميرلو بونتي من ناحية أخرى. والذي أفرز استثناءات قليلة مهمة مثل دراسات سارتر عن فلوبير أو جان جينيه، أو كتاب كامو عن الإنسان المتمرد. لابد لنا من التوقف قليلا عند الفريق الآخر الذي تجنب أطروحة الفحوى كلية، وكان يعمل بموازاة هذا الفريق الأول وفي نوع من رد الفعل عليه أو ضده، واهتم بالبنية والعلامة وأسس نقدا على أساس لغوي خالص. يتعامل مع النص بمعزل عن كل العناصر الخارجة عليه، بما في ذلك مؤلفه نفسه الذي أعلن رولان بارت في مقال شهير له موته بالمعنى المعنوي، وبمعنى أنه موضوع للدرس.

وأهم إنجازات هذا الفريق الثاني هي البنيوية والإشارية التي رفدت كثيرا من استقصاءاتها. وقد كرست هذه الاستقصاءات النقدية جميعا، على اختلاف مقترباتها وتكامل هذه المقتربات معا مجموعة من الأدوات النقدية المرهفة للتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها منتجات لغوية في المحل الأول لابد من فك شفرات بنيتها نفسها وتراكيبها قبل الحديث عن أي شيء آخر خارج العمل الأدبي. وقد انطلقت البنيوية في الأدب وعلم الإنسان ـ الأنثروبولوجيا ـ من الأرضية التي بلورتها اللغويات البنيوية من ناحية، وخاصة لغويات سوسير، ومن بعض استقصاءات مدرسة الشكليين الروس ومدرسة براغ اللغوية. ووجدت أبرز تعبير أدبي عنها في فرنسا في عقد الستينيات من القرن الماضي على يدي الناقد الفرنسي الكبير رولان بارت (١٩١٥-٨٠) وتلاميذه اللامعين من تزفتيان تودوروف وجوليا كريستيفا وجيرار جينيت. كما رفدتها اجتهادات الباحث الليتواني الذي استقر بباريس بعد تدريسه في جامعة الإسكندرية في الأربعينيات ألجريداس جريماس (١٩١٧-٩٢) في علم الإشارات والعلامات، ومنهجيته الصارمة في بلورة بنيات النحو الإشاري[٩]. وهي المنهجية التي رفدتها إضافات تشوميسكي وبينفنيست اللغوية المهمة، وتحليلات ليفي ستروس الأنثروبولوجية، واستقصاءات لاكان النفسية، وكتابات بروديل التاريخية أو بالأحرى الحضارية الشاملة. وتنهض تلك الاستقصاءات الإشارية المختلفة على افتراض أساسي بأن الظواهر الثقافية والاجتماعية ليس لها جوهر ثابت ولكن دلالاتها تعتمد على بنيتها الداخلية من ناحية، وعلى موقعها داخل البنى الأخرى المتصلة بالنظام الثقافي أو الاجتماعي الأوسع في مجالها النوعي من ناحية أخرى. كما أنها مجرد علامات أو إشارات داخل نظام إشاري أوسع تكتسب معناها من هذا النظام نفسه. وإذا كانت الإشارية صرفت اهتمامها إلى دراسة العلامات، فإن البنيوية انطلقت من تلك العلامات إلى دراسة البنى والأنساق التي تتخلق عبرها.

وقد بدأت البنيوية في دراسة الأدب كرد فعل على ركود الدراسات الأدبية الفرنسية تحت وطأة المناهج التاريخية أو البيئية السياقية أو اللانسونية اللغوية الجامدة، بعد رحيل أعلام هذه المناهج الكبار من تين وسانت بيف ولانسون، وتحولها إلى دراسات مدرسية عقيمة تتذرع ـ كما هو الحال في كثير من دراساتنا الجامعية الآن في مصر خاصة، وفي العالم العربي من ورائها ـ بالسفاسف والقشور، وتعتمد على معلومات مكرورة عن حياة الكاتب وعصره وبيئته. ولا تقدم

للقارئ أو الباحث أي إضاءات مستبصرة عن العمل الأدبي نفسه. وسعت البنيوية ـ وخاصة في أعمال بارت اللامعة ـ إلى نقل مركز الثقل النقدي من المؤلف والسياق إلى النص نفسه. ولكنه ـ على العكس من مدرسة النقد الجديد الأمريكية ـ ورغم إعلانه الشهير عن "موت المؤلف" لم يفترض أنه يمكن دراسة النص الأدبي دون تصورات مسبقة، وأن هذا الافتراض التجريبي الساذج الذي انطلق منه كثير من نقد مدرسة النقد الجديد ينطوي على موقف نقدي مستحيل. لأن الباحث يحتاج إلى أنماط ونماذج منهجية حتى يستطيع استكناه البنى التي تنطوي عليها النصوص الأدبية. وميز بارت في هذا المجال بين النقد الأدبي وهو النشاط المعرفي الذي يموضع العمل الأدبي في سياقات محددة كي يتعرف على معناه أو دلالاته، وبين علم الأدب Poetics (يترجمه البعض بالشعرية) الذي يدرس ظروف المعنى والبنى التي تنظم النص وتتبدى عبرها تنويعة محتملة من الدلالات، تنبثق من الوعي بالعلاقات السياقية والعلاقات التبادلية لبنية العمل اللغوية والأدبية معا. فالبنيوية تعتقد بأنه بينما يستخدم الأدب اللغة، فإنه هو نفسه نظام إشاري ـ كاللغة ـ له قواعده الخاصة، لأن الأدب ليس مجرد جمل مصوغة من اللغة. ولكنه نظام إشاري خاص بنفسه، تكتسب فيه الجملة دلالات مغايرة لتلك التي تعنيها خارجه. حيث يناظر الأدب اللغة من حيث وجود بنية حاكمة أو أجرومية، ومجموعة مختلفة أو لانهائية من التبديات لها كما هي الحال مع الكلام في اللغة. ولذلك فإن معنى أي عمل أدبي يعتمد على طبيعة النظام المضمر التي يتخلق بعملية الكتابة وعقدها المضمر بين الكاتب والقارئ. وهو نظام من المواضعات والبنى التي تحكم علاقات المفردات بعضها بالبعض الآخر، وتنتج بذلك الدلالات والمعاني. وأن على الناقد أن يبلور هذا النظام كما يبلور عالم اللغويات أجرومية اللغة ونحوها. ومن خلال هذه الأنظمة أو البنى الأدبية المختلفة تتكون مؤسسة الأدب الأعرض، واستراتيجيات قراءاتها ومواضعاتها التي تجسد خصوصية هذا النظام الإشاري وتفرده. والواقع أن مشروع صياغة هذا النظام المعقد وبلورته والتعرف على ما تسميه التحليلات البنيوية بفوائض الإشارة، أي العناصر التي ينطوي عليها العمل الأدبي بخلاف دوال الإشارات المألوفة خارجه ـ كما هو الحال في القوافي أو بحور الشعر إلى آخره في القصيدة مثلا ـ هو جوهر عمل نقاد البنيوية الكبار الذين بذلوا جهدا كبيرا في فك شفرات هذا النظام والتعرف على آليات حركتها الداخلية. ليس فقط بالعلاقة بين هذه الآليات وغيرها من أنماط التوقع المستقاة من الواقع من حيث الحكم على الشخصيات أو سلوكياتها أو طبيعة القيم المعروضة. ولكن أيضا من حيث تماسك البنية الداخلية للنص أو تفككها. ومن حيث نوعية الإحالة فيه أو طبيعة الترميز والتغريب وغير ذلك من العناصر التي تساهم في سبرنا لأغوار النص والتعرف على بنيته الداخلية. والواقع أن أهم إنجازات البنيوية في هذا المجال، فضلا عن عودتها إلى النص ومنحه مكانا مركزيا في التحليل الأدبي والتركيز على النص كأيقونة لغوية. أو على ما هو موجود على الصفحة وحدها، هو نقدها اللامع لجماليات التمثيل Representational Aesthetics وهي الجماليات التي اكتسبت مكانة محورية في كل المناهج السابقة، باستثناء مدرسة الشكليين الروس، والتي منحت ما يمثل في النص ـ أي الواقع الخارجي ـ قيمة كبيرة، وجعلت مضاهاة العالم النصي للعالم الواقعي محكا أساسيا للأحكام المعيارية عليه.

لقد بلغت البنيوية الأدبية ـ كما ذكرت ـ ذروتها الأدبية في إبداع رولان بارت النقدي اللامع وأعمال تلاميذه الموهوبين الذين ذكرتهم، ويمكن أن نضيف إليهم مايكل ريفاتير في أمريكا وآخرين. وقد بدأت البنيوية بطموحات عريضة جامحة تسعى إلى تفسير كل شيء من خلال بنية كلية شاملة، حركية ومتحورة ولكنها كلية ومتكاملة في كل الوقت[10]. اعتمادا على التفرقة السوسيرية الأساسية بين اللغة (أي البنية النحوية أو الأجرومية) والكلام أي مختلف التبديات

التعبيرية التي نتفوه بها أو نكتبها. ولكنها تعتمد على هذه الأجرومية مهما اختلفت تبدياتها. وتعتمد هذه البنية الكلية عندهم على حزم الثنائيات المتضادة والفاعلة في مختلف التجليات أو الظواهر. وقد تجسدت من خلال عمليات تشفير معقدة تكتسب بها هذه التجليات صورها المختلفة. وتستطيع أن تفسر بها كل شيء. من الإنسان إلى التاريخ والطبيعة والعمل الأدبي والفني. فقد رفضت البنيوية كلية أي محاولة لتفسير الظواهر الاجتماعية منها أو الأدبية بشكل جزئي. زاعمة أن هناك بنية كلية شاملة تنطوي عليها كل هذه التجليات المتعددة كما تخضع كل التعبيرات اللغوية لنفس البنية النحوية التي تقوم عليها اللغة. وأن على الباحث ـ سواء في علم النفس أو الأنثروبولوجيا أو علم الأدب ـ أن يتعرف على هذه البنية ويتقصى أبعادها. وقد سعت إلى تحويل دراسة الأدب إلى علم له قواعده المعيارية. وأجهزت على كل التصورات التي سادت حول أسبقية الواقع على اللغة. وردّت للغة اعتبارها حيث لا أمل في أي معرفة بالواقع أو حتى بالتجربة الإنسانية بدونها. واهتمت بالنظم الإشارية المختلفة ودورها في بلورة فهمنا للبنية. والواقع أن هذا التركيز على البنية، وعلى سطح النص اللغوي وحده فتح المجال أمام مبحث مهم للغاية لم ينل حظه من الاهتمام قبلها، برغم وعي الكثيرين به، ألا وهو مبحث التناص Intertextuality (١١). وهو مبحث أغنى الدراسات النقدية وأثرى عملية تحليل النصوص فيها بعيدا عن نظريات التحليل النفسي التي أقام عبرها أحد نقاد مدرسة ييل الأمريكية المشهورين علاقته الأوديبية بين النصوص(١٢). كما أن وعي البنيوية بعلمية اللعب اللغوي فتح الباب أمام تمحيص العلاقة بين النص والتجربة الإنسانية، سواء تلك التي يصدر عنها أو يجسدها في عالمه، ومكنها من إعادة النظر في مقولات الشكليين الروس حول إجهاز اللغة الأدبية على الألفة وخلق مسافة بين القارئ والموضوع من مد نطاق هذه الفكرة للخطاب الأدبي ذاته، ولإبرازه لعناصره الأدبية والبلاغية بصورة يزعزع بها رغبة الثقافة في تثبيت المعنى، ويمكّن القارئ من استشراف احتمالات جديدة لرؤية تجربته وفرز أولوياتها من جديد. هذا وقد تمكنت البنيوية ـ وخاصة في أعمال بارت وجينيت وتودوروف ـ من إحداث ثورة حقيقية في نقد الرواية، ساهمت مع إنجاز باختين الكبير في هذا المجال في إحداث ثورة حقيقية في هذا المجال.

لكن البنيوية ـ خاصة بعد العقد الأول من انتشارها وتنامي ألقها ـ سرعان ما بدأت تتعرض لكثير من النقد من داخلها، وهو النقد الذي ينطلق من التسليم بالكثير من افتراضاتها حول البنية واللغة، ولكنه يعي أن لها سلبيات فكرية وفلسفية كثيرة لابد من تصحيحها. فقد أهملت التاريخ كلية في تركيزها على محورية النص. كما تجاوزت عن الخصوصية في سعيها للبرهنة على إطلاقية البنية. ناهيك عن تغاضيها الكلي عن السياقات الاجتماعية والثقافية للعمل الأدبي، وتركيزها على الحتمية وتجاهلها كلية للجدلية. أما أخطر سلبياتها فكانت الاهتمام بالموضوع على حساب الذات، والإجهاز بذلك على النزعة الإنسانية التي اتسمت بها العلوم الإنسانية عبر قرنين من الزمان. مما أدى إلى زعزعتها للكثير من أسس التفكير العقلاني والتصور التجريبي للواقع. الذي أصبح مشروطا باللغة ومتبديا بها. هذا وقد خلقت كل هذه السلبيات إشكالية كبيرة عندما يتعلق الأمر بمسألة المعنى والتفسير والتأويل، حيث تدخل عند ذلك الكثير من العناصر الخارجية، وجلها غير نصية وغير لغوية من التاريخ إلى السياق الاجتماعي ومسائل الجنوسة والعرق والثقافة وغيرها. وقد أدى التعامل مع هذه العناصر غير النصية، دون التضحية بكشوف البنيوية النصية المهمة إلى تبلور مجموعة من التيارات النقدية التي عرفت باستقصاءات مابعد البنيوية، وهي تيارات متعددة بتعدد مفكريها الكبار من ميشيل فوكو(١٣) إلى جاك دريدا، (١٤) وجاك لاكان، (١٥) ورولان بارت، (١٦) وحتى هيلين سيكسو(١٧) ولوس

أريجاري،[١٨] وجوليا كريستيفا،[١٩] وجيل ديلوز[٢٠] وصولا إلى أهم إضافات ما بعد البنيوية في نظري عند كل من بيير بورديو وإدوارد سعيد. ولكن قبل التوقف عند أي من هؤلاء الأعلام الكبار. علينا التعرف أولا على المشترك في مشروع مابعد البنيوية النقدي. فكل تيارات هذا المشروع تتسم بالتخلي عن إطلاقية البنيوية وتبسيطاتها معا، وتسعى إلى الانطلاق إلى ما وراء النظام أو البنية، وتنأى عن الواحدية معترفة بأهمية التعددية والاستقصاءات المتجاورة والمتكاملة. وتتسم كل هذه الاستقصاءات بتحديها لفكرة البنية الثابتة والمستقرة، واهتمامها بالذات إلى جانب الموضوع، واشتباكها مع قضايا المسألة التاريخية، واهتمامها بمسألة المعنى، وشغفها جميعا بالفلسفة النقدية التي بدأت مع نيتشه واستمرت في أعمال هايدجر.

وإذا ما بدأنا بموضوع البنية الثابتة المتكاملة المتحولة باستمرار ولكنها ذاتية التنظيم عند البنيويين، سنجد أن مابعد البنيويين أدخلوا القارئ كلاعب رئيسي مما خلق نوعا من الجدل والتفاعل بين النص والقارئ، وفتح الباب أمام تعدد القراءات، وبالتالي تغير البنى المفترضة فيها[٢١]. وأبرزوا في هذا المجال دور الفجوات والمسكوت عنه في النص في أي فهم للبنية، كما أنهم أدخلوا عددًا من العناصر السياقية، غير النصية، في عملية التحليل. أما فيما يتعلق بالذات وجل العناصر الذاتية التي نفتها البنيوية كلية من ساحة الدرس مع إعلانها موت المؤلف، ومع تغاضيها عن النزعة الإنسانية، واهتمامها بما هو كوني ومطلق، فإن استقصاءات مابعد البنيوية طرحت مفهوما جديدا للذات، لا يعتمد على العودة للذات الفردية التي انبنت عليها إنجازات عصر النهضة ونزعتها الإنسانية، وأعنى بها الذات الديكارتية التي كانت قدرتها على التفكير تمنحها إحساسا متضخما بالوجود، وهو الوجود الذي نبهنا سارتر إلى أنه كثيرا ما يكون رديف العدم، حينما يصبح وجودا بلا ماهية ـ كوجود العرب المعاصرين. لأن الذات الجديدة عند مابعد البنيويين ليست الفرد في فكر عصر النهضة، ولم تعد تؤمن مثله بمركزيتها وتتيه بقدرتها على التفكير وبأنها مركز الوجود لأنها خلقت على صورة الرب بعدما أعلن نيتشه الذي يدين له جل فكر مابعد البنيوية موته. ولكنها ذات فاقدة للمركزية، محدودة بمحدودية ممارساتها، تتشكل من خلال اللغة ذاتها بكل ما فيها من التباس ومراوغة، وهي في الوقت نفسه ذات مشروطة بثقافتها وعرقها وجنوستها. لذلك كله كان من الضروري أن تشتبك استقصاءات مابعد البنيوية بقضية المسألة التاريخية التي حسمتها البنيوية بنفي المادية التاريخية وإهمالها، وبإنكار أي دور لفكرة التطور أو التاريخ. فما يهم البنيوية مثلا ليس كيف تطورت هذه اللغة وما هو تاريخها، ولكن كيف تعمل وما هو النظام الذي يتحكم فيها. لذلك عادت ما بعد البنيوية إلى فكرة التاريخ متحدية مفهوم السببية فيه، وطارحة ـ كما هو الحال عند فوكو ـ تاريخا مفرغا من فكرة التطور. وهو ما أعلنه دريدا بشكل آخر من خلال تأكيده على أنه لانهاية للتاريخ. بينما أكد لاكان أن تبلور فكرة الذات ليست إلا صيرورة تاريخية مشتبكة مع الآخر، وهو الأمر الذي كشفت الدراسات النسوية تاريخيته واشتباكه بصيغ القوة الرمزية وتراتباتها.

فإذا ما انتقلنا إلى مسألة المعنى وانشغال مابعد البنيوية بها، سنجد أنه بينما كان هم البنيوية هو البنى والنظم والأنماط والأنساق، وكان مدار اهتمامها هو البنى وحزم العلاقات الثنائية والانطلاق من اعتباطية العامة اللغوية مما جعلها تولى الإشارة عناية أكبر من الدلالة أو المشار إليه، فإن استقصاءات مابعد البنيوية تضع المعنى والقراءات والتأويل نصب أعينها، وتهتم باللعب الحر بين الإشارات أو العلامات، وبما يدعوه دريدا بالإشارات العائمة، أو ما يصر عليه لاكان من سقوط الإشارة تحت المشار إليه وانزلاقها تحته. وهذا ما ولد عملية الانزياح المستمرة للمعنى وتحوله من ناحية، وإرجاء معرفة دلالاته التي تتغير مع تغير اختلافاتها من ناحية أخرى. أما آخر العناصر المشتركة فيما بعد البنيوية فهو عودتها إلى الفلسفة النقدية. فبينما

كانت البنيوية معادية للفلسفة وتنحو إلى أن تكون علما تجريبيا. فإن استقصاءات مابعد البنيوية تعود مرة أخرى إلى الفلسفة الجدلية وإلى أفكار نيتشه وهايدجر. متحدية كل المزاعم العلمية للبنيوية، ومقدمة - عند كل من دريدا وديلوز - نقدها للفلسفة الميتافيزيقية وتحديها لمفاهيم الهوية والحقيقة. ويوشك كل علم من أعلام مابعد البنيوية المتعددين أن يقدم استقصاءاته الفريدة فيها. ولكني سأتوقف هنا أمام ثلاث محاور مختلفة: أولها محور ميشيل فوكو وأركيولوجيا المعرفة عنده والتي يدين في الكثير منها إلى أستاذه جورج كانجوييم الأقل شهرة من تلميذه، ولكنه لا يقل أهمية عنه بأي حال من الأحوال. حيث ينطلق من رفضه لإطلاقية البنيوية النظرية، ويتجنب كل صيغ التحليل التي تنحو نحو التعميم والكلية، وينتقد السيميترية التي تنهض عليها تبسيطات البنيوية الكثيرة. طارحا بدلا من ذلك كله رؤية للتاريخ تعتمد على جينيولوجيا نيتشه، وخاصة في كتابه المشهور عن جينيولوجيا الأخلاق. وهي رؤية ترفض النموذج الهيجلي للتطور الذي يفترض أن نمط إنتاج ما ينحدر من النمط السابق عليه بطريقة جدلية خالصة. فإذا كان التاريخ ينحو لأن يكون نظاما تفسيريا مستوعبا، فإن الجينيولوجيا تهتم بفرادة الأحداث والتفاصيل. لا تهتم بالأحداث الكبرى وإنما تتجنبها، ولا تحتفي بالأفراد المتميزين كالتاريخ. وإنما بالمهمشين والمهملين. ولا تسعى الجنيولوجيا لأن تقدم نظاما، وإنما لاكتشاف ما وراء ما يبدو أنه نظام. لذلك لا يهمها أن تضفي على الوقائع نسقا خطيا كما يفعل التاريخ، بل إبراز غياب التساوق والخطية، وإظهار الممارسات الغريبة وغير الشرعية والكشف عن التشظي. بصورة تنزع بها عن الحاضر مشروعيته بفصله عن الماضي، ويدرس صيغ المعرفة المختلفة في ترسباتها الأركيولوجية وفي علاقاتها المتشابكة والمتحاورة مع غيرها من الصيغ. مبلورا مفهوم الحقول المعرفية المترابطة والمتكاملة التي مكنته من تقديم استبصارات باهرة فيما يتعلق بأطروحة القوة، وكيف أنها تتخلل كل الممارسات والحقول المعرفية المترابطة، لأن المعرفة نفسها هي القوة وقد تحولت إلى ممارسة.

وثانيها محور جاك دريدا وإيمانويل لافيناس ونظرية التفكيك التي أثرتها استقصاءات ديلوز الفلسفية الشائقة. فقد أجهز هذا المحور على تبسيطات الإشارية أو السميوطيقا، وأحدث ثورة جذرية في مجال التأويل والتفسير، وطرح مجموعة من المفاهيم الجديدة حول اللغة. أبرزها هو مفهوم "الإرجاء" الناجم عن غياب التمييز الواضح بين الإشارة والمشار إليه عنده، وكيف أن الإشارة تولد دلالاتها من خلال تعليق المعنى وإرجائه باستمرار بصورة يتم فيها تحوله وتغيره. فالمعنى عنده موجود دوما تحت المحاة، وهو مفهوم استقاه من فلسفة مارتن هايدجر عن الموجود المحي، والسبقي، والذي يتعالى على كل عمليات التشفير أو اقتناصه في بنية إشارية. وهناك إلى جانب الإرجاء عنده مفهوم الأثر وهو مفهوم مأخوذ عن الأسطورة العبرانية التي تعتبر كل كتابة هي نوع من تقصى الأثر المفقود، في الألواح الضائعة التي كتبها الله ولكن موسى ضيعها في تيهه في سيناء. فالعلامة دائما عنده مربوطة بهذا الأثر الضائع، أو بالأحرى بالغياب. وثمة بالإضافة إلى هذا كله مفهوم الاختلاف عند دريدا، لأن الاختلاف عنده جوهري في توليد أي معنى، من العلامة المفردة التي يتولد معناها باختلافها عن غيرها من العلامات، إلى النصوص والمتون السردية الكبرى. وخاصة في الثقافات التي يدعوها بالثقافات الإبراهيمية التي تحتفي بمركزية الكلمة. ففي البدء كان الكلمة، وكان الكلمة الرب.

أما ثالث محاور مابعد البنيوية فهو محور جاك لاكان الذي انطلق من تحوير مفهوم اللغة البنيوي وربطها بالذاتية الفردية والفهم الجمعي من ناحية، وبالغياب الذي تتيح له العلامة اللغوية أن يتحول إلى حضور. وبهذه الطريقة دغم لاكان الفردي في الاجتماعي، وأجهز على الفجوة الفاصلة بين الذات والمجتمع، حيث برهن على أن المجتمع كامن داخل كل فرد فيه،

وأن الفردي والجمعي ما هما إلا وجهان لعملة واحدة. إذ انطلق لاكان مما دعاه بمرحلة المرآة التي تنطوي على عملية ثلاثية الأبعاد للفهم، تبدأ بالتشوش، مرورا بحركية فصل الصورة عن الواقع، وتنتهي بالتمييز بين الذات والآخر. ويكشف لنا لاكان عن أن قدرة الإنسان الاستعارية هي التي مكنتنا من فصل اللغة عن المعنى، لأن العلاقة بين أي إشارة وأخرى تهدد العلاقة بين الإشارة ومعناها. فالعلامات تكتسب معانيها بهذه الطريقة، وهي نفسها التي تكتسب بها إيحاءاتها وإيماءاتها ودلالاتها الفلسفية والميتافيزيقية معا حيث تثبت غيابا وتحيله إلى حضور. وكل عملية تخاطب تنطوي كذلك على تفاعل بين ذوات، لأن اللغة جزء من الذات نفسها. ولأن كل قوانين الإنسان هي قوانين لغوية، حيث لا يوجد قانون لا يتجسد لغة. لكن اللغة عنده ليست كيانا ثابتا، أو مجموعة من العلاقات السياقية منها والتبادلية، ولكنها نظام رمزي متكامل. وهو النظام الذي يجعل التعايش الإنساني ممكنا. لأن أي تصور للهوية يرتبط عند لاكان بمرحلة المرآة التي تنطوي فيها العلاقة بين الصورة والذات على البذور الجنينية للنظام الرمزي. فاللغة نظام غير فردي غريب على الذات، ولكنه يحدد في الوقت نفسه قدرتها على الفهم ومجالاته ويساهم في صياغة هويتها في الوقت نفسه.

وقد شهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي/ العشرين إثراء كثير من هذه الاستقصاءات للخطاب النقدي بصورة ساهمت في تكثيفه وتعقيده معا. فقد تتابعت عليه موجات من الاستقصاءات التفكيكية الأمريكية عرفت باسم مدرسة ييل التي كان أبرز نقادها بول دي مان وهارولد بلوم وهيليس ميلر. ورافقتها موجة من النقد النسوي الذي انحدرت أغلب استقصاءاته من عباءة سيمون دو بوفوار وجنسها الثاني الفكرية. وهي العباءة التي خرج منها الجيل الأول من منظري الفكر النسوي من الاسترالية جيرمين جرير، وحتى الأمريكيتين كيت ميليت وماري إلمان. ثم أخذت تلك النزعة النسوية في النقد الأدبي عدة مناحٍ تحليلية وفكرية مختلفة مع جوليا كريستيفا وكاثرين كليما وهيلين سيكسوس ولوس إريجاري في فرنسا، وإيلين شووالتر وباربرا جونسون في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوريل موي في النرويج، وساندرا جيلبرت وسوزان جوبار وكارول بيتمان في بريطانيا، وغيرهن.

ولا يمكن أن يكتمل الحديث عن ثورة النقد الأدبي في القرن العشرين دون الإشارة إلى آخر الإنجازات النقدية الكبيرة في هذا القرن، والتي يعتبرها البعض من أهمها جميعا، وهي إنجازات كل من عالم الاجتماع الأدبي والمعرفي الكبير بيير بورديو والناقد الفلسطيني الأمريكي الكبير إدوارد سعيد. وليس ممكنا أن نلم بعالمهما الواسع في نهاية مقال من هذا النوع، خاصة وأنني أعتزم كتابة كتاب كامل عن إدوارد سعيد. لكن لا يمكن ان يكتمل هذا المقال دون إشارة عاجلة، وإن كانت بالطبع مخلة إلى نظرية بورديو عن مجال الإنتاج الثقافي المعرفي المترع بشبكة بالغة التعقيد من علاقات القوى الرمزية والعنف الرمزي. وإلى الطبيعة المعقدة لتوزيع رأس المال الرمزي في مجالات الأدب والفن. لأن هذا الإنجاز المعرفي الضخم أكثر المدارس النقدية الجديدة استيعابا لأفضل ما في البنيوية ومزاوجته مع أفضل ما في الماركسية في مزيج فكري جديد بالغ العمق والحصافة. أما إضافات إدوارد سعيد. وما نجم عنها من تشكل تيارين نقديين جديدين: أولهما هو تيار نقد مابعد الاستعمار، وهو التيار الذي يمد جذوره في كتابات فرانز فانون والذي أخذ ينتشر انتشارا واسعا في حقل الدراسات النقدية والأدبية في العالم الناطق بالإنجليزية خاصة، وأنجب حتى الآن عددا من الأعلام المرموقين من هومي بابا وجياتري سبيفاك إلى بينيتا باري ونيل لازاراس. وثانيهما هو تيار النقد الثقافي الذي يمزج إنجازات إدوارد سعيد بإنجازات الناقد الإنجليزي الشهير رايموند وليامز، والذي برز فيه عدد غير قليل من النقاد المعاصرين من ستيوارت هول وسايمون دورنج حتى فرانكو موريتي وإدوارد سوجا وبيتر بيرجر. وبالإضافة إلى

إنجاز سعيد الكبير الذي أصبحت له الغلبة في حقل النقد الأدبي في الجامعات الغربية الآن، لابد ألا ننسى مدرسة القراءة والتلقي الألمانية والتي ركزت على استجابة القارئ، وعلى أفق التلقي وتوقعاته. وكان من أبرز أعلامها ومؤسسيها هانز روبرت ياوس وولفجانج إيسر في ألمانيا ثم أصبح لها مؤيدوها ومريدوها في الولايات المتحدة مثل: ستانلي فيش ومايكل ريفاتير ونورمان هولاند، وسويسرا: جورج بوليه، وبريطانيا: جين تومكينز وديفيد بليتش ووالتر ووكر. وتيار نقدي آخر يستمد مرجعيته الفلسفية من أعمال هانز جورج جادامر هو التيار التأويلي الهرمنيوطيقي وأبرز نقاده هما الفرنسيان جاستون باشلار وبول ريكور. هذا وثمة مدرسة نقدية جديدة تحتاج هي الأخرى إلى وقفة عندها هي مدرسة التاريخانية الجديدة عند ستيفن جرينبلات وما قدمته من إضاءات جديدة تثري عبرها ما قدمه إدوارد سعيد من استقصاءات.

هذه الثورة النقدية الضخمة لا يمكن الإحاطة بإنجازاتها في كتاب واحد، ناهيك عن مقال قصير مثل هذا، هي التي تؤسس السقف النقدي الغربي المتميز بطريقة لا تسمح بأن ينحدر ألقاع إلى ما يدور عندنا من إسفاف نقدي. وهي أيضا التي تكشف لنا عن أن القرن العشرين هو قرن النقد الأدبي الكبير. حيث قطع فيه فراسخ واسعة في عملية النضج والتكثيف والتعقيد. ومن الممكن أن نعود إلى تفاصيل هذه الثورة أو إلى جوانب من استقصاءاتها المهمة في مقالات قادمة حتى يستفيد النقد العربي معرفيا مما يدور فيها على الأقل.

الهوامش :

(١) لعب إدوارد سعيد دورا هاما في إعادة الاعتبار لفيكو في كتابه النظري المهم (البدايات: القصد والمنهج *Beginnings: Intention and Method*) والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥.

(٢) للمزيد من التفاصيل عن تاريخ هذه المدرسة راجع كتاب. Victor Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (New Haven, Yale University Press, 1981), وكذلك كتاب: Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca, Cornell University Press, 1984).

(٣) لمزيد من التفاصيل بشأن أسلاف الشكليين الروس في الحركة الثقافية والفكرية الروسية راجع الفصل الأول من كتاب فيكتور إيرليتش.

(٤) نص تولستوي مقتطف من كتاب فيكتور إيرليتش أعلاه، ص ٢٤١.

(٥) ليس ممكنا أن نوفي باختين حقه في تلك العجالة، ولكن لابد أولا من العودة إلى أعماله الأساسية، وهي كلها متاحة الآن في اللغات الأوروبية المختلفة، ويمكن مراجعة عدد من الكتب عنه مثل كتاب: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (1984) أو كتاب: Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (1990) أو كتاب: Simon Dentith, *Bakhtinian Thought; An Introductory Reader* (1994) أو كتاب: Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (1990)

(٦) للمزيد من التفاصيل عن إضافات مدرسة براغ ودور ماكاروفسكي فيها راجع كتاب: F.W.Galan, *Historic Structures: The Prague School Project*. 1928-1946 (Austin, University of Texas Press, 1985)

(٧) للمزيد من التفاصيل راجع كتابه الذي جمع به أهم دراساته في هذا المجال: Roman Jakobson, *Language in Literature* (Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1987)

(٨) ثمة دراسة تفصيلية عن تلك المعارك في كتاب مهم لأحد أبرز نقاد هذه المدرسة المعاصرين، ألا وهو فريدريك جيمسون. راجع كتابه: Fredric Jameson, *Aesthetics and Politics* (London, Verso, 1977) وهو كتاب يضم نصوص هذه المعارك بين Ernst Bloch, Georg Luckacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, and Theodor Adorno وقد واصل جيمسون دراسة هذا الموضوع في كتاب لاحق له هو *Marxism and Form*.

(٩) للمزيد من التفاصيل عن علم الإشاريات أو السيميولوجيا راجع كتاب: Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1976) وكذلك كتاب: Marshall Blonsky, *On the Sign* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985),

(١٠) للتعرف على قوانين البنيوية كما يبلورها أحد مؤسسيها البارزين، وهو العالم السويسري جان بياجيه راجع: Jean Piaget, *Structuralism*, trans. Chaninah Maschler (London, 1971).

(١١) سبق أن أفردت لهذا المبحث دراسة خاصة مفصلة: راجع عدد مجلة (ألف) عن التناص ودراستي التناص وإشاريات العمل الأدبي، وقد أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي (أفق الخطاب النقدي).

(١٢) للمزيد من التفاصيل حول هذه النظرية راجع كتابي هارولد بلوم: Harold Bloom, *Anxiety of Influence* and *A Map of Misreading*

(١٣) وخاصة في أعماله المهمة مثل (أركيولوجيا المعرفة) عام ١٩٦٩، و(نظام الأشياء أو الكلمات والأشياء) عام ١٩٦٦ و(تاريخ العلاقات الجنسية) و(تاريخ العيادة) وتاريخ النظام العقابي ... إلخ.

(١٤) وخاصة في كتابيه المهمين (عن علم النحو Of Gramatology) و(الكتابة والاختلاف Writing and Difference) عام ١٩٦٧.

(١٥) وخاصة في سميناراته التي جُمعت في كتب حتى عام ١٩٦٦ وفي مجموعة (كتابات Ecrits) المختلفة التي نشرت أيضا في نفس العام.

(١٦) وخاصة في كتبه المهمة (لذة النص) ١٩٧٠، و(خطاب العاشق) ١٩٧٥، و(حفيف اللغة) عام ١٩٨٤ وغيرها.

(١٧) في دراساتها وكتبها الكثيرة مثل: (ضحكة الميدوزا) ١٩٧٥، و(المرأة التي ولدت من جديد) ١٩٧٠ وغيرها.

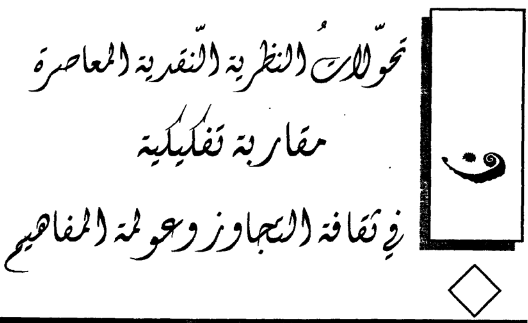
(١٨) وخاصة في كتابيها (مرآة المرأة الأخرى) عام ١٩٨٠، و(الجنوسة والجينيولوجيا) عام ١٩٨٤.

(١٩) وخاصة في كتابيها (ثورة اللغة الشعرية) عام ١٩٧٤، و(الرغبة واللغة) عام ١٩٧٧.

(٢٠) وخاصة في كتبه: (ألف هضبة) عام ١٩٨٧، و(الاختلاف والتكرار) عام ١٩٦٨، و(ضد النزعة الأوديبية) ١٩٧٢، وكتابيه المهمين عن السينما: السينما زمن، والسينما حركة.

(٢١) فتحت عملية إدخال القارئ إلى ساحة الاستقصاء النقدي الباب أمام مدرسة نقدية متكاملة، هي مدرسة التلقي ودور القارئ واستجاباته. تبرعمت في ألمانيا مع فولفجانج إيسر وهانز روبرت ياوس ثم انتقلت استقصاءاتها إلى الولايات المتحدة مع ستانلي فيشر وآخرين. وهي مدرسة تستحق التوقف عندها وتأمل استقصاءاتها الذكية وخاصة فيما يتعلق بأفق التوقعات.





تحوّلاتُ النّظرية النّقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم

عبد الغني بارة

فاتحة القراءة :

إنّ الهمّ الذي لأجله يقوم هذا المشروع، هو الحفر والنّبش في الأنساق المعرفية والأجهزة المفاهيمية التي تقف وراء تشكّل المفاهيم والمصطلحات في إطار ما يعرف اليوم بـ"فتوحات العولمة"، أو"كشوفات ما بعد الحداثة". حيث تمّ الانتقال من المصطلح النّقدي إلى الثقافي إلى الاقتصادي (الرقمي/ الإلكتروني). وبدل الحديث عن العقل البشري أضحى الاهتمام منصبًا على العقل الآلي، وانتهى دور الإنسان مرسِلاً ليُفسَح المجال إلى نظام الوسائط التي تتيح نقل المعطيات والعلامات وإدارة الأعمال والأموال عن بُعد، وفي زمن قياسي، يقاس بسرعة الضوء، أو قل"سرعةَ الفكر" على حدّ تعبير أحد علماء هذه المعرفة الجديدة (العالم المُعَوْلَم).

ولعلّ هذا ما جعل الباحث يتوسّل بالقراءة التفكيكية باعتباره إجراءً منهجيًا لمقاربة مسارات التحوّل في النظرية النّقدية الغربية؛ لأنّ من خصوصيات القراءة التفكيكية الحفر في أيّ خطاب مركزي لتقويضه وإبراز الخطاب الهامش/ المحجوب/ المغيّب، وإعادة تشكيل النصوص/ الأسئلة المصادَرة، وتأسيس"ثقافة الاختلاف" بديلاً يعمل على فتح مشروع "الحوارية" dialogisme بين العناصر المكوّنة لنسق النصّ. وتكسير "ميتافيزيقا العقل" الذي يدّعي امتلاك الحقيقة/ المعنى، فهو، أي التفكيك «يتجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت عَنه ولا يقوله، على ما يستبعده ويتناساه. إنّه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات. من هنا يشكّل التفكيك استراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة»(1).

إنّ استراتيجية التفكيك بهذه الرؤية تجعل النصّ مسرحًا لصراع الأنظمة المعرفية المنتجة للخطابات من جهة، وفضاءً معرفيًا، من جهة أخرى، يستوعب كلّ الثقافات والحضارات، ليكون بمثابة الخطاب المنتج لمعرفة جديدة، يجعل من خلالها النصّ ينبعث من جديد وكأنّه ولد لتوّه ؛ إذ النصّ هو من يملك قرار نفسه، يُبدي ما يشاء ويخفي ما يشاء، فتتعَدد، إذ ذاك، القراءات والتفاسير، وتتداخل النصوص مشكّلة نصًا جامعًا يلمّ شتاتها هو "نصّ التأويل".

القراءة التفكيكية اختراق للخطاب المقُول الذي يتبدّى من خلال علامات النصّ، أو يظهر - بدئيًا - في كلّ قراءة أولية/ قاصرة ترى عالم النصّ بعين الحقيقة/ المعقول/ الواقع، فيصبح النصّ،

والأمر كذلك، مسرحًا لمختلف القوى المتصارعة، ويقع القارئ في فخ القراءة الإسقاطية/ الاستهلاكية التي تقتل النصّ وتسلبه أهم خصيصة يتميّز بها، ألا وهي أدبيته Littérarité، التي لا تتجلى إلا في وظيفته الشّعرية ـ باعتباره إبداعًا ـ بوصفها وظيفة مهيمنة dominànte[٢]، دون إهمال الوظائف الأخرى، أيضًا، تلك التي يكون حضورها في النصّ حضورًا إبداعيًا يخضع للسلطة المهيمنة التي بيدها نسج خيوط النصّ ورسم معالمه.

إذن، فالحقيقة ـ تأسيسًا على هذا المعطى النقدي، غدت أثرًا بعد عين، وإن يكنْ لها من وجود فبعيدًا عن الخطاب الجمالي، حيث يكون الدالّ مماثلاً للمدلول، وتكون الحقيقة/ المعنى هي ذلك المعنى الخبيء الذي يُستخرج من النصّ، وكأنّها شيء مادي (فيزيقي) يُمسك به. بيدَ أنّ الحقيقة/ الدلالة في النصّ حقائق، ووهم من أوهام القارئ الاستهلاكي، والنصّ، في المحصّلة، مجموعة نصوص متداخلة (تناص)...

هذه القراءة ـ بوساطة الرؤية التفكيكية ـ تسمح بإبراز الجانب الآخر من العقل، ألا وهو "اللامعقول" بوصفه بنية معرفية بقيت حبيسة سلطة العقل، فتعطلت فعاليتها. أو قل بقيت مرجأة إلى حين؛ لأنّ الخطاب المقهور/ المهمش، وإن بدا صوته خافتًا، في ظلّ هيمنة الخطاب الناهض/ المركزي، فإنّه يبقى تلك المنطقة التي لولاها لما استطاع خطاب العقل مراجعة آليات نقده، ليس للأشياء وحسب، بل حتّى وهو يبحث عن تجديد خطابه، في ما يعرف بنقد العقل لذاته، محافظة على نضارته وبقائه فاعلاً. فالخطاب المهمّش/ اللاّمعقول يصبح، والحال هذه، هو المرآة التي يرى فيها العقل عيوبه، وحقيقته التي طالما أغلق عليها بدعوى أنّه يعجز في البحث عن الأشياء؛ لأنّ أحكامه ذاتية.

فتوحات العولمة ومنطق التحول المعرفي:

لقد شهدت نهاية القرن العشرين ثورة معرفية تغيّر معها النظام المفاهيمي للحضارة البشرية؛ إذ في ظلّ العولمة انتشرت أنماط من التفكير يتمّ أرضنتها «وَفق معيارية اقتصاد السوق وقيمه وأخلاقياته. وما معيارية "حقوق الإنسان" التي تخفي وراءها معيارية إنسان السوق سوى تضليل يراد به تشكيل رأي عام وشمولي، يهدف إلى تحقيق إجماع قادر على أوْرَبة الشعوب والدول والسوق عبر عولمة تقف حاجزًا في وجه صيرورة الشعوب الخاضعة الضعيفة، وتريد إعادة مطابقتها للنموذج الأوروبي قصرًا»[٣]، بل تقود عولمة الاقتصاد، والقول لأحد الباحثين، قافلة العولمة جارّة وراءها عولمة الثقافة[٤].

هذا ما يجعل اللّغة، باعتبارها أساس تشكيل هذا المجتمع الجديد، تدخل في قلب الصراع، أو قل هي مَن بيده حسم المواجهة، فهي ذات قيمة سوقية بالدرجة الأولى، على اعتبار أنّها بضاعة يتمّ تسويقها، فتكتسب قيمة تبادلية، وهو الأمر الذي من خلاله تنتشر اللّغات ويتمّ تداولها، كما تسهم الترجمة، والحال كذلك، في توسيع هذا الانتشار والحفاظ على قيمة اللّغات؛ فهي، أي الترجمة، يجب «أن تفهم باعتبارها استثمارًا طويل الأمد من أجل الحفاظ على قيمتها أو زيادتها. وحيث إنّ كلّ ترجمة إلى لغة تضيف قيمة إليها فإنّه يمكن النظر إلى مجمل كلّ الترجمات إلى لغة ما باعتباره مؤشرًا آخر على قيمتها»[٥].

هذه القيمة، بوصفها سوقية، أوّلاً وقبل كلّ شيء، بحكم صفة التبادل للغة، لا تتحدّد إلاّ بجملة من العوامل، أبرزُها العواملُ الاقتصاديةُ، التي تعدّ أساس القيمة الاستعمالية للغة بين نظيراتها في سوق اللّغات الأجنبية[٦]. بل إنّ البعض ذهب إلى حدّ اعتبار اللّغة أهمَ مورد «اقتصادي تتعذّر من دونه إقامةُ صناعة ثقافية ناجحة، سواء في مجالات التعليم أو الترفيه أو التثقيف... لقد بات لزامًا علينا أن نعيد النظر من منظور اقتصادي، إلى قضايا تعريب التعليم وما يتعلّق بها من أمور، والتوسع في المدارس والكليات التي تدرّس باللغات الأجنبية »[٧].

لكن، في المقابل، تبقى القيمة الثقافية للّغة، باعتبار أنّ الثقافة هي الخلفية المعرفية التي يستقيم بها حال العوامل كلّها، بما فيها الاقتصادية، ما دامت برامج التخطيط داخل الدول تقوم على الرؤية الشمولية، التي تنظر إلى التنمية كبناء هرمي، تشكّل الثقافة أعلاه، وتأتي باقي عناصر البناء بوصفها أجزاءً فاعلة، تؤدي وظيفتها في إطار ما يستدعيه هذا البناء.

إنّه مجتمع ما بعد الصناعة، حيث تمّ تجاوز المنظومة المصطلحية التقليدية التي يتمّ تداول المعرفة بها، فبدل التعامل مع وسائل النقل كالقاطرة والطائرة في نقل البضائع والمعدّات، أصبح التعامل - في ظلّ الثورة الإعلامية والعددية - مع الواقع من خلال المنتوجات الإلكترونية، الأثيرية وشبه المادية، من الصور والرموز والأرقام والعلامات[٨]؛ الأمر الذي يجعل الحدود تتآكل بين الدول والمجتمعات، وتتلاشى الهويات الثقافية والخصوصيات الحضارية، فقد تغيّر المشهد العالمي، «وتغيّرت معه خارطة العلاقات بالأشياء والكائنات: بالزمان والمكان، بالاقتصاد والإنتاج، بالمجتمع والسلطة، بالذاكرة والهوية، بالمعرفة والثقافة». فقد ظهرت مفاهيم جديدة هي نتاج هذا العالم المعولم/ المرقمن، منها، «عولمة الزمان، كونية المكان، رمزية العمل، عمال المعرفة، وحدة السوق، التجارة الإلكترونية، القيمة المضافة، الطريق السريع للإعلام، الثورة العددية، الطوائف السبرانية، المدينة العالمية، سوق النظر، الميديا، عولمة الأنا، اختراق الهويات، تداخل الكوني والمحلّي»[٩].

غير أنّ كثيرًا من المفكرين والباحثين، في العالمين العربي والغربي، استقبلوا العولمة برفض صارخ؛ إذ اعتبروها ذلك الخطر الزاحف الذي يعمل على قتل إنسانية الإنسان، وتحطيم أحلامه وآماله في بناء مجتمعه: فهذا "الجابري"، يرى بأنّ العولمة أيديولوجيا تطرح حدودًا أخرى غير مرئية ترسمها الشبكات العالمية بقصد الهيمنة على الاقتصاد والأذواق والفكر والسلوك[١٠]. أمّا عالم الاجتماع الفرنسي "بيير بورديو"، فيرى بأنّ العولمة لا تعدو أن تكون ليبرالية جديدة «شرسة ووحشية؛ إذ هي تقوم برأيه على التنافس والصراع، بمنطق دارويني اصطفائي، بقدر ما تدمر بشكل منهجي الأطر التي تحفظ التوازن وتؤمّن التضامن في المجتمع، ممثّلة بالدولة والحزب والنقابة والعائلة، وسواها من الهيئات والتجمعات التقليدية»[١١].

هذه القراءات وغيرها تدخل في دائرة القراءة الأيديولوجية، حسب "علي حرب"؛ إذ تعبّر عن البعد اليوتوبي في قراءة مشروع العولمة، هي قراءة المثقف النخبوي الذي ينظر إلى التغيرات الطارئة على العالم بمفاهيم قديمة أضحت مجرّد شعارات خاوية، إنّها أوهام النخبة التي تؤمن بالوثوقية والمطلقية، معبّرة عن عجزها عن مواكبة الجديد، وإعطاء تفسير معاصر للحقيقة والوجود[١٢]. فالعولمة، يضيف علي حرب، «ليست مجرّد أدلوجة يمكن نقضها ولا هي مجرد مظهر للأمركة تنبغي مقاومته، وإنّما هي معطى وجودي يمكن تحويله بالاشتغال على الأفكار والعمل على تغييرها أو على إعادة ابتكارها لنسج علاقات جديدة مع الحقيقة»[١٣].

أمام هذه التحولات المعرفية، في منظومة المفاهيم، أضحى مفيدًا القولُ، إنّ المصطلحات باعتبارها بوابة العلوم ومفتاحها، هي أوّل مظهر تتبدّى فيه هذه المعرفة الجديدة، أو قل هي الوسيط الذي يعمل على ربط البعيد بالقريب والدخيل بالأصيل، بل حتّى الثقافي بالاقتصادي؛ لأنّه، أي المصطلح، في المحصّلة، نتاجُ محاضنَ معرفيةٍ كبرى يُصطلح عليها بـ"الأنظمة المعرفية" للثقافة الواحدة، حيث ينشأ المصطلح ويتشكّل قبل أن يُبعث به إلى سوق الرواج، حيث التداول والانتشار، فتزول، إذ ذاك، الحدود بين العلوم والمجالات، ويصبح المصطلح المتداول في مجال النّقد أو الأدب مرتبطًا معرفيًا بقرينه في الاقتصاد والسوق، أو قل يسيران ويعملان جنبًا إلى جنب، وإنْ تعدّدت المسميات.

وهذا، فيما يحسب الباحث، من ثمار العولمة، حيث جرّت عولمة الاقتصاد معها عولمة الثقافة[44]. فكما يدور الحديث، في مجال الاجتماع، عن تآكل الحدود وتلاشي الهويات، يشيع في الاقتصاد القولُ عن انتشار الشركات متعددة الجنسيات، وإلغاء الأسواق الوطنية وتعويضها بالأسواق العالمية. أمّا في عالم الإعلام الآلي، فالكلام يدور حول المجتمع السبراني أو مجتمع الإنترنت، حيث يتشكل مجتمع تقني جديد لا يعترف بالحدود أو الهويات. وإذا جئنا إلى عالم النّقد، فمدار الكلام عن نظرية التناص، حيث تتمّ هجرة النصوص وارتحالها داخل الثقافة الواحدة، أو من ثقافة إلى أخرى، كما تتعدّد النصوص وتتداخل على سطح النصّ الواحد، بل وتتعدّد قراءة النصّ الواحد قراءات متعدّدةً، وهذا بفضل ما يعرف بالقارئ الذي تعدّدت النظريات حوله قصد ضبط مفهوم قارّ له، من قارئ نموذجي إلى قارئ مثالي، إلى قارئ مخبر، إلى قارئ مبدع، إلى قارئ تفاعلي، إلى قارئ أعلى، وصولاً إلى القارئ التواصلي كثمرة من ثمار الرؤية التداولية، حيث يتمّ الحديث عن المجتمع التداولي/ التواصلي. وغير بعيد عن هذا التواشج والاتساق يتمّ الحديث عن "المترجم الآلي" بوصفه منحى جديدًا اقتضاه ميلاد النصّ الإلكتروني، وكذا الحديث عن "الترجمة الفورية"، تجسيدًا لآفاق المجتمع التداولي، حيث يكون التواصل مباشرة دون إحساس بالدونية أو العجز، أو أفضلية لغة على لغة، إذ الغاية، في المحصّلة، هي التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان.

هذا التداخل في المفاهيم، يعضد ما تمّ إقراره سلفًا، وهو أنّ هناك أجهزةً مفاهيمية تتحكم في صياغة المصطلحات وتشكيلها داخل الثقافة الواحدة، فالثقافة الغربية انتقلت، مثلاً، من خلال ما تمّ عرضه، من سلطة العقل/ النّسق/ الأداتي/ المتعالي، في إطار ما يعرف بفلسفة العقل، أو الفلسفة التنويرية، حيث يُعزى للعقل سلطةُ إنتاج المعرفة والبحثُ عن الحقيقة، إلى سلطة اللاعقل/ الشك/ العدمية، في إطار ما يعرف بفلسفة التفكيك أو الاختلاف، وفيه تمّ الإعلان عن إعادة صياغة مبادئ الفلسفة بإلغاء اليقينيات التي أقرّها العقل/ اللوغوس، ولا يكون ذلك إلاّ بتقويض مركزيته وإثبات هشاشة فروضه، ومن ثمّ أصبحت الحقيقة وهمًا، فتعدّدت واختلفت باختلاف زوايا النظر، أو قل أضحت رؤية منظورية بمصطلح نيتشه، لنصل إلى ما يعرف بسلطة العقل التواصلي/ الحواري/ المتعدّد، حيث يحاور العقل جانبه الآخر اللاعقل، وصولاً إلى العقل العددي/ الرقمي/ الآلي/ الإلكتروني/ الوسائطي، الذي أشاع سلطة النهايات (نهاية التاريخ، نهاية الإنسان/ المؤلف، نهاية الميتافيزيقا، نهاية الفلسفة، نهاية الأيديولوجيا، نهاية المثقف، نهاية المكتبة، نهاية القومية، نهاية الدولة، نهاية المدرسة...) بوصفه بيانًا تأسيسيًا (مانيفستو) عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ الجنس البشري، يصطلح عليها بمرحلة "ما بعد الإنسان" POSTHUMAIN، فيها يُتجاوز الإنسان المؤنسن بكلّ ما يحمله من طوباوية ودعاوى الحرية والعدالة وغيرها من الشعارات إلى كائن بشري جديد يصطلح عليه بـ"الكائن الوسيط" MEDIUM، الذي يلغي ذاته وكينونته متجاوزًا صراعاته، داعيًا إلى الحوار والتواصل.

وتراجعُ الإنسان المؤنسن أمام الإنسان العددي HOMME NUMERIQUE، ليس وليدَ المجتمع المعولم فحسب، وإنّما هو تطور طبيعي لمسار العقل في الفكر الغربي: إذ منذ أن فُسح المجال للعقل في القرن السادس عشر على يد الفلاسفة التجريبيين، وصولاً إلى فلاسفة العقل، كانط، ديكارت، هيجل، تمّ إقباره والإجهاز على طموحه في جلب السعادة لنفسه، وليس أدلّ على ذلك من الحربين الكونيتين، باعتبارهما ثمرة من ثمار العقل، وما إعلان "فوكو" موت الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين إلاّ فضح لمركزية العقل الغربي: فأصبح الحديث عن الأنساق والبنى والأنظمة، وإمبراطورية العلامات، وسلطة النصّ، وتشكيلات الخطاب، والكتابة، ولم تعد اللغة مرآة تتجلّى فيها الأشياء، وإنّما هي بيت الوجود الذي يسكنه الكائن، على حد تعبير

هيدجر. فالأشياء تخرج منها كائنات لغوية لا علاقة لها بالواقع. وانتهى دور الإنسان دالاً ؛ إذ لا يقول ما يعني. وإنّما اللّغة تعني ما تقول. فالحقيقة. إذن. لم تعد من إنتاج الإنسان في علاقته بالواقع. بل هي من إبداع هذه الأنظمة النصّية. التي تخلق واقعها الخاص. الواقع النصّي. النصّ المكتوب. الذي تحوّل في ظلّ الثورة المعلوماتية إلى "واقع فائق" HYPERREEL. ومن ثمّ "النصّ الفائق" HYPERTEXTE. النصّ الإلكتروني. وانتهى. إذًا. دور الأنا المتعالية. والذات المفكرة. والقارئ الأعلى. النموذجي. المثالي. الذي يعيد كتابة النصوص وإنتاجَها بوصفه فعالية قرائية تعيد بعث المكتوب وجعله فاعلاً عبر فعل القراءة. ليفسح المجال أمام القارئ السبراني/ الأثيري. الذي يعبّر عن مرحلة "ما بعد الإنسان". أو "الإنسان العَددي". أو الكوكبي أو الإنسان الأخير أو الإنسان العابر[١٠] L'HOMME ALEATOIRE بوصفه كائنًا بشريًا جديدًا. إنّه الإنسان «الوسيط الذي لا يعتبر نفسه أفضل من بقية الكائنات. بل الذي يعيش وسط الطبيعة بوصفه جزءًا من موجوداتها. والذي تقوم العلاقة بين أفراده على اختراع الوسائط وخلق الأوساط من أجل التواصل والتعايش... مثل هذا الفاعل البشري. لا هو بالأعلى ولا بالأدنى. لا بالإلهي ولا بالشيطاني... لا بالمثالي ولا بالمادي... لا يدّعي أنّه منقذ البشرية ومخلصها. كما لا ينتظر أن ينقذه سواه. وإنّما هو يتصرّف بوصفه مسؤولاً عن نفسه كما عن سواه»[١٥]. وهذا المصطلح ما بعد الإنسان. أو الإنسان الجديد لا يتعلق الأمر. والقول لحرب. بوجود كائن جديد. بقدر ما يتعلّق الأمر بنمط جديد من الوجود تتيحه الثورة التقنية والمعلوماتية. شعار هذا الإنسان "لا تكن ذاتك". و"لا غيرك". بل "تغيّر عمّا أنت عليه". لكي تستطيع التواصل والتعايش مع غيرك. بلغة الحوار والمفاوضة. وثقافة المشاركة الفعالة والمسؤولية المتبادلة[١٦].

إذن. هناك مجتمع جديد. هو المجتمع الإعلامي. الذي تلاشت على سطح نصّه الإلكتروني الحدود والخصوصيات. بل تآكلت الهويات واضمحلت الفروقات بين الشعوب والثقافات. إذ إنّ التبادل الرقمي الخارق للحدود. العابر للقارات قد أعلن عن ميلاد مجموعات بشرية جديدة. يصطلح عليها بـ"المجموعات السبرانية" أو الافتراضية. التي لا ترضى بمنطق المجتمعات القديمة. حيث يُشترط مراعاة الروابط اللغوية والعرقية والدينية لقيام مجتمع. إنّه المجتمع الافتراضي/ الأثيري VIRTUEL. القائم على برامج المعلومات وشبكات الاتصال. في عالم اصطناعي. يقوم على الخيال الوسائطي/ الميديائيMEDIOLOGIQUE. ومن ثمّ تصبح الحقيقة هي مجموعَ العوالم الافتراضية المصطنعة المتعددة عبر الوسائط. المتواصلة اللامنتهية. وتكون اللغة الرقمية بدل المكتوبة؛ الأمر الذي يستدعي ولادة النصّ الإلكتروني ومعه القارئ السبراني CYBERNETIQUE. ولعلّ من أهم خصوصيات اللّغة الرقمية. أنّها«لمسية أكثر ممّا هي يدوية. وهي سريعة وآنية بقدر ما هي أثيرية وغير مادية». خلافًا للمكتوبة التي تحمل طابع الخطي التسلسلي. كما أنّ النصّ الإلكتروني«هو نصّ متشعب وعنكبوتي. بقدر ما هو ذو طابع تعددي أو تركيبي. ولذا فهو يتيح مختلف وسائل الاتصال من سمعي وبصري ومرئي »[١٧].

والقارئ السبراني هو قارئ عالي. وجوده مقترن بوجود النصّ الإلكتروني. وهو ما يعطيه صفة القارئ الواقعي/ الفعلي. الذي يصنع عالمه الافتراضي ويصطنع النصوص الرقمية متجاوزًا ذاته متحولاً إلى مجموعة قرّاء عبر شبكات الاتصال والتواصل. وليس هو ذلك القارئ المتوهم الذي يبقى حبيس أيديولوجية الأنساق والسياقات المعرفية التي ينحدر منها. وما المترجم الآلي. والأمر كذلك. إلاّ ذلك القارئ الواقعي الذي لا يؤمن إلاّ بما هو تقني وصنعي. ذلك الواقع المرئي المجسّم. خلافًا للعوالم الوهمية التي تقوم عليها الترجمة في النصوص المكتوبة. كما أنّ الاقتصاد. في ظلّ الثورة المعلوماتية. أضحى قائمًا على المعرفة؛ حيث باتت المعلومة المصدرَ الأوّلَ لإنتاج الثروة. وتمّ الانتقال من مركزية السوق ونظام الملكية إلى نظام الخدمات والشبكات الإلكترونية

العاملة في الفضاء السبراني. وهنا تكمن الحاجة إلى الترجمة الآلية، إذ «تتغيّر منظومات التواصل والترابط بين البشر، بقدر ما يتم الانتقال من اقتصاد الملكية والسوق المركزية والأشياء المادية إلى اقتصاد الشبكة والموجة والخبرة المعرفية. مما يؤدي إلى تغيير العقد الاجتماعي، كما يتجلّى ذلك في نشوء روابط وتجمعات أو هيئات ومؤسسات تتجاوز نطاق الدول، كما تتجاوز صلات الأرض والعرق أو اللغة والديانة، كالشركات المتعددة الجنسيات والجماعات الافتراضية التي تتواصل وتعمل، بسرعة الضوء، على مسافات بعيدة، لكي تتبادل المنتجات الإلكترونية»[١٨].

إنّه الإنسان الميديائي/ الوسائطي/ العالمي، الذي كسر الحدود والفوارق التي وضعها فلاسفة العقل بين الداخل والخارج في الذات البشرية، بدعوى الفصل المنهجي؛ إذ تغيّرت علاقة الإنسان بفكره، أي تلك الذات المفكرة، بمعنى «أنّه يحمل ذات المفكر على التخلي عن الاعتقاد بوجود فكر مجرّد يقوم بذاته ولذاته، في محض تعاليه وجوهرانيته، وبمعزل عن مواده وخرائطه أو عن أدواته ووسائطه. فلا فكر من غير توسط، خاصّة اليوم؛ حيث تتوسّط بين المرء وأفكاره بنوك المعلومات والذاكرات الاصطناعية والآلات الذكية. بهذا المعنى يتحوّل الفكر عن جوانيته وفكرانيته، لكي يصبح عبارة عن القدرة على الخلق والتحول، عبر الاندراج في العالم والانخراط في صناعة الحياة »[١٩].

فالحقيقة، تأسيسًا على هذا المنحى، تحرّرت من سلطة العقل الدوغمائية، حيث يتمّ تحديدها سلفًا من خلال فروض العقل الأداتي/ المفكر/ المتعالي، أو جعلها مماثلة أو مطابقة للواقع المعطى، أو جعلها حقائق، من خلال إعلان الشك، فهي، هاهنا، حقيقة تخلق ذاتها وتنتج أدواتها بفضل هذا العالم الجديد، العالم الوسائطي/ الميديائي، عبر شبكات الإنترنت، وتكنولوجيا المعلومات، «... أصبحت بالدرجة الأولى ما يمكن خلقه واصطناعه بصورة متواصلة وغير متناهية، عبر الوسائط الفائقة والمتعددة، من العوالم والتشكيلات والروابط الافتراضية، كما تتمثّل أو تتجسّم في طرقات الإعلام وبنوك المعلومات... أو في النماذج والطرز والأبنية التي يمكن اختراعها وتشكيلها بواسطة أبجدية الأرقام وأنظمة الأعداد. نحن إزاء عالم خيالي لا ينفك فيه الإنسان عن صنع ذاته وتغيير نفسه، بخلق موضوعاته ومضاعفة موارده أو بتجديد أدواته وتغيير أفكاره»[٢٠].

هكذا يعبّر هذا التداخل بين مجالات المعرفة عن التواشج والاتساق بين مسارات النظرية النقدية الغربية وكيف أنّ كلّ مشروع منها يعمل في إطار الأنظمة المعرفية. وهو ما يدعو، في المحصلة، إلى ضرورة انفتاح الثقافي (النقدي) على التقني (الاقتصادي) باعتباره يمثّل سلطة العقل المهيمن؛ العقل الآلي/ الإلكتروني، الذي يعدّ تحولاً أو صيرورة عقلية جديدة تجاوزت العقل البشري، محدثة شروخًا في بنيته؛ إذ تمّ الانتقال من عالم الحقيقة/ المعنى/ الهوية/ التأصيل إلى أنظمة العلامات/ الاختلاف/ المغايرة/ التحويل. فانفتاح الترجمة، مثلا، على هذه المؤسسات الاقتصادية أضحى، في ظلّ المجتمع المعولم، ضرورةً ملحةً، بل يعدّ ظاهرة صحّية، تعبر من خلالها المؤسسات الجامعية من عقلية المجتمع النخبوي المتعالي إلى ثقافة المجتمع التداولي/ التواصلي، الذي يندمج فيه الثقافي بالاقتصادي، وتتآكل فيه الحدود وتتلاشى الفوارق بين المجالات، ويُدفع بالترجمة إلى فضاءات جديدة تمتزج فيها الإبداعية/ الجمالية بالتواصلية والإقناعية، لتصل إلى حوار الثقافات «فالعولمة الحقة من منظور اللغة تعني - أساسًا - شفافية التواصل، وإسقاط الحواجز اللغوية، وفتح الطريق أمام حوار الثقافات وامتزاجها، وهو ما تسعى إليه - حاليًا - تكنولوجيا المعلومات في مجال الترجمة الآلية»[٢١].

والمتتبع لبرامج التنمية في الدول الصناعية يجد أنّ الانفتاح على تكنولوجيا المعلومات يشكّل أولى الأولويات: فاليابان، مثلا، تولي أهمية قصوى للترجمة الآلية من أجل كسر عزلتها؛ حيث أيقنت «أنّ مصيرها في عصر المعلومات يتوقف على مدى نجاحها في التصدي لهيمنة اللغة

الإنجليزية في تكنولوجيا المعلومات عمومًا، والإنترنت بصفة خاصّة»[22]. وقد تعالت الصيحات، شرقًا وغربًا، للانفتاح على هذا الجديد المعرفي واحتضانه. إذ يقول "ألان جور"، فيما ينقله "نبيل علي": «دعونا نتجاوز الأيديولوجيا، لنتحرك معًا صوب هدف مشترك لبناء بنية أساسية معلوماتية عالية لمصلحة جميع الدول، من أجل خدمة اقتصادنا الحر ولتحسين خدمات الصحة والتعليم وحماية البيئة والديمقراطية »[23].

ولم يقف الأمر عند حدّ هذه الدعوة، بل إنّ انغلاقَ الدول، وعدمَ انفتاحها على المؤسسات الاقتصادية، وعلى كلّ ما جدّ في تكنولوجيا المعلومات التي أفرزتها العولمة سيؤدي، حتمًا، إلى حدوث فجوة لغوية حادة، قد تفصل، عندنا، مثلاً، بين لغتنا العربية ولغات العالم المتقدّم : «فجوة في التنظير، وفجوة في المعاجم، وفجوة في تعليم اللغة وتوثيقها، وفجوة في معالجة اللغة وترجمتها آليًا، وربّما يؤدي ذلك ـ في النهاية ـ إلى انتكاس تعليمنا كسابق عهده مرتدًا إلى اللغات الأجنبية »[24].

لكن، بالمقابل، هناك من الفلاسفة والمفكرين في أوروبا من حذّر من مغبّة هذا الانفتاح، ومدى خطورة المجتمع الجديد، على غرار ما رأينا مع الجابري وبيير بورديو. فهذا "جيل دولوز" يتحسّر على ما حدث للفلسفة، إذ تخلت عن دورها الحقيقي، ألا وهو إبداع المفاهيم. بل كان عليها أن تواجه كلّ حين منافسين وقحين وشتّامين لم يكن أفلاطون ليتصورهم. لكن يضيف دولوز: «قد بلغ العار مداه أخيرًا حينما استحوذت المعلوماتية والتسويق التجاري وفن التصميم والدعاية، وكلّ المعارف الخاصّة بالتواصل، على لفظة المفهوم ذاتها، وقالت، هذه من مهمتنا، نحن الخلاّقين. إنّما نحن منتجو المفاهيم نحن وحدنا أصدقاء المفهوم، نجعله داخل حاسوباتنا. يصبح الإعلام هو الإبداعيةَ، والشركةُ هي المفهومَ... كما أمست المفاهيم وحدها هي المنتوجات التي يمكن بيعها. والحركة العامة التي أبدلت النقد بالتطوير التجاري لم يفتها التأثير على الفلسفة. أصبحت الصورة الوهمية، أو إيهام علبة الماكرونا، المفهومَ الحقيقيَ، وأصبح المقدّم، العارض للمنتوج، سلعة كان أو لوحة فنية، هو الفيلسوفَ أو الشخصَ المفهوميَ أو الفنّانَ »[25].

غير أنّ دولوز، بمنطق الفيلسوف، لا يستسلم لما ألمّ بالفلسفة، بل تراه يبحث عن الطريقة المجدية التي بها يجعلها تتعايش مع الجديد الطارئ. إذ يقول: «كيف يمكن للفلسفة باعتبارها شخصية عريقة اللحاقُ بأطر شابة في سباق نحو كليات التواصل بهدف ترويج صورة تجارية للمفهوم؟ إنّه لمن المؤلم بالتأكيد أن نتبيّن أنّ المفهوم يعني شركات للخدمات وللهندسة المعلوماتية. لكن كلما اصطدمت الفلسفة بمنافسين متهورين وأغبياء، وكلما التقت بهم داخل مركزها، فإنّها تشعر بحيوية لأداء مهمتها وخلق المفاهيم التي هي قذفات فضائية أكثر منها سلعًا»[26].

حديث النهايات/ البدايات ومشروعية تداخل المفاهيم :

كما أنّ النظرية النّقدية، في إطار مشروع عولمة الثقافة، أو ما يعرف بفلسفة "الما بعد"، تداخلت مع غيرها من الاتجاهات، إذ يشيع الحديث عن اضمحلال الحدود، مثلاً بين النقد والفلسفة، فقد يتعذّر عليك تحديد أو تصنيف بعض الباحثين في اتجاه أو خانة بعينها. فهذا "ميشيل فوكو" يتنقل بين الفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية دون أن يُنسب إلى اتجاه بعينه، وهذا شأن "دريدا"، أيضًا. فهو يُنظر إليه باعتباره فيلسوف التفكيك في فرنسا، وبوصفه ناقدًا أدبيًا في أمريكا، أو باعتباره ناقدًا للتحليل النفسي أو اللسانيات المعاصرة أو حتّى لفلسفة الحقوق والفكر السياسي في مناطق أخرى[27]. بل إنّ البعض اكتفى بالقول، إنّه يصعب نعته بالفيلسوف أو الناقد أو المفكر، فهو، إذًا، قارئ وحسب.

وهو حال استراتيجية التفكيك باعتباره مشروعًا فلسفيًا ارتبط ظهوره بنقد ما بعد الحداثة، أو كنقد للاتجاه البنيوي في النظرية النقدية. فهل يعدّ إطلاقُ ترنيمة الحداثة البَعدية كاستراتيجية لتقويض المشاريع المركزية التي قامت على مبدأ الثنائيات التي أرساها العقل الغربي، أساس هذا التداخل بين المشاريع، هل هو العقل في نسخته الجديدة يعيد بناء أسسه، في إطار ما يعرف بنقد العقل المحض الذي أشاعه "كانط"، أم إنّ اللغة بوصفها سلطة فاشية، على حدّ قول "بارت"، هي من يقف جسرًا بين هذه المشاريع. فيستخدمها الفيلسوف كاستراتيجية لتأسيس مشروع الفلسفة الجديد. ألا وهو إبداع المفاهيم. على حدّ تعبير دولوز. وذلك من خلال مشروع تقويض الميتافيزيقا وفك ضفيرة ثنائياتها المحكمة، ويؤسس بها الأدب مبدأ الغرابة والغموض أو لعبة الدوال، ورحلة العلامات ولانهائية المعنى. وهو ما تمخّض عنه ما يعرف بمصطلح "النصّ" أو "الكتابة"؛ فالأوّل يتحوّل بفعل القراءة إلى مجموعة نصوص متداخلة (تناص)، يندمج فيها الأدبي بالتاريخي بالفلسفي بالاقتصادي، وينجلي المهمّش/ المقبور/ المسكوت عنه باعتباره نصًا نقديًا يقبع في منطقة "المابين". أمّا الثاني فهو إعلان عن نهاية نظرية الأنواع وتلاشي الحدود بين الاختصاصات، فالنصّ الأدبي؛ الشعري أو الروائي أو القصصي، والنصّ الفلسفي يغدوان، إذ ذاك، كتابةً همّها كسر الثنائيات والتملص من كلّ تحديد، وتقويض الأفكار/ الأوهام باعتبارها سلطة حضورية تدّعي وجود الحقيقة أو المعنى القار داخل النصّ.

إنّه "الفكر الكارثي" باعتبارها مرحلة طبيعية داخل مسار التحوّل في مشروع الفكر الغربي. حيث لا يلبث الفكر من إرساء دعائم مشروع حتّى يعلن تناهيه أو بالأحرى إعادة بعثه في ثوب جديد مغاير، وهذا قصد تجاوز كل فكر وثوقي/ يقيني يعمل العقل على إقراره كلّما امتدّ حضوره في منظومة المفاهيم بوصفه إجراء منهجيًا. أو قل هو العقل من يبدع عقلاً مغايرًا مختلفًا يتجاوز فيه إجراءاته، معلنًا عن نظام بَعدي يضمن به تقويض ميتافيزيقاه. «الفكر الكارثي حسب مصطلحه الجديد في الإبستمولوجيا المعاصرة، إنّما يعني وضع الفكر في حال من الاستنفار الدائم كيما يسقط أنظمة معرفية قد تشمل تفسيرات كلّية فضائية وحيوية. ليأخذ بأنظمة أخرى»[٢٨].

تُرى لمَ هذه الثورة على هذا المجتمع الجديد. مجتمع التواصل/ التداول، هل هو تعبير ينمّ عن ثورة ونقض لكلّ ما هو جديد؟ قد يكون الأمر كذلك لو أنّ النّقد انطلق من المجتمعات التي لم تنتج هذه الأفكار، وهي الآن تبحث عن سبل لوقاية نفسها من مخاطر هذا المولود الجديد. بيدَ أنّ الرفض خرج من محضن توليد المعرفة، وهو من فيلسوف الاختلاف "دولوز". إذن. فالأمر يرتبط. أولاً وقبل كلّ شيء، بصراع المفاهيم والأفكار داخل المجتمع الأوروبي نفسه. أو قل هي ثورة فلاسفة التفكيك على كلّ فكر يرتبط بالعقل الأداتي (اللوغوس). حتّى ذلك الذي يُدعى بـ"العقل التواصلي"، بوصفه يشكل مرحلة حوار يدّعي "هابرماس" وأنصار مدرسة فرانكفورت أنّها لإنقاذ العقل الأداتي ومعه الإنسان من الانتحار[٢٩]، لكن الحقيقة. والقول لدولوز. خلاف ذلك؛ إذ لا تعدو فلسفة التواصل أن تكون جهدًا في سبيل البحث عن رأي شمولي ليبرالي، بل هي مجرّد خداع جماعي يخفي وراءه كلّ ادعاءات الرأسمالية[٣٠].

إذا كان ما يذهب إليه دولوز. ومن لفّ لفّه. ردّة على الثورة المعلوماتية. ومن ثمّ على كلّ منتجات هذا المجتمع، حتّى "العقل التواصلي". الذي اعتبره أهل النظر في أوروبا بمثابة المنقذ للحداثة من سجن العدمية. يتحوّل بالمنطق الدولوزي إلى قناع يتزيّا به المجتمع الرأسمالي لتبديد كلّ فكر مناهض أو مغاير، فهل يبقى دور المثقّف/ الفيلسوف. إذ ذاك. هو الرفض ونعت كلّ جديد بالدونية وحصرَه في الرأسمالية. ألا يكون مثل هذا الصنيع خطابًا نخبويًا يعبّر عن نزعة التعالي لدى المثقف الذي تحوّل إلى عقلية فاشية مستبدّة مغلقة تقف حجر عثرة في تفعيل المجتمعات والإسهام في نهضتها. فهي. أي العقلية النخبوية. «تقود صاحبها. من حيث لا

يعقل، إلى التأله وعشق الذات.. ومن هذا شأنه لا يرضى بالمساواة مع الغير ولا يقدر على تحرير الناس، بل يريد مجتمعًا أو ساحة يمارس عليها أحاديته وتمايزه ونرجسيته »[٣١].

إذًا، فحقيقٌ بالمثقف إتقان لغة التداول، ثقافةِ الحوار بوصفه منحى حضاريًا يعبّر عن الحقّ في الاختلاف والمغايرة، ولعلّ هذا ما يجعل مبدأ الشراكة بين المؤسسات الأكاديمية والمؤسسات الاقتصادية إقرارًا وترسيخًا لمبادئ مشروع المجتمع التداولي، الذي تعبّر عنه جملة من المفردات أضحت اللغة التخاطبية لدى الأفراد، أو قل لسانَ حال المؤسسات، مثل: عقلية الوساطة، لغة التسوية، المنهج التعددي، العقل التواصلي، المعيار التبادلي، الهوية المفتوحة على التعدد والاختلاف، تداول المعلومات والأفكار، تبادل الخبرات والخدمات، فالوصول إلى إتقان لغة الشراكة والمسؤولية المتبادلة مع الآخر، قصد الإفادة من خبراته والتواصل معه في إطار بناء حضارة الإنسان المبدع المبتكر، الذي يستعين بغيره في سبيل تغيير المشهد الكوني والحصول على موقع في خارطة هذا المجتمع الجديد، حيث تتفاعل القطاعات بعضُها مع بعض، ويتوسط «بعضها البعض الآخر، على النحو المخصب والثمين، وبصورة تحقق التوازن المعقول والتلاؤم الخلاق بين الأداة والمعرفة، أو بين المعلومة والفكرة، أو بين المنفعة والقيمة، أو بين السوق والثقافة... بهذا يصبح من الأولى بالمثقف أن ينفتح، بالذات، على الذين يستبعدهم في القطاعات الأخرى، لتجديد مفاهيمه واستعادة فاعليته، بالخروج من القوقعة الثقافية، أي بمواجهة التخصص المفرط والفصل القاطع، حتّى لا يستمر في إنتاج عجزه وهامشيته، بترداد الكلام على الرأسمالية المتوحشة والليبرالية المتسلطة، أو بالتحدث عن خوفه على الهوية والثقافة من تطور التقنية وانفجار المعلومة في زمن العولمة»[٣٢].

إذا سلّمنا ـ جدلاً ـ أنّ الحدود قد اضمحلّت بين مختلف الاتجاهات الفكرية، وأضحت أثرًا بعد عين في إطار عولمة المجتمع، فهل هي مرحلة "نهاية المثقف" كما يَشيعُ لدى أنصار هذا المشروع، لتبدأ مرحلة جديدة بعدية، هي "الاقتصاد المعرفي"؛ إذ العالم يصنع الحدث فيه أشخاص وأناس، مثل "بيل جيتس"، ورجال الاقتصاد الناعم ومالكي شركات الإعلام أكثر ممّا يصنعه المثقفون أمثال تشومسكي وفوكوياما وبورديو. فهذا الأخير قد شنّ في نهاية القرن الماضي حملة شرسة على القنوات التلفزيونية، متهمًا إياها بصنع مثقفين وهميين لا تربطهم صلة بالثقافة، تمّ الاحتفاء بهم والترويج لهم لأنّهم نجوم أو فنانون أو لاعبو كرة أو أصحاب شركات، فهي؛ أي القنوات، في اعتقاده، تطلق أسماء على غير مسمياتها[٣٣].

إنّ الثقافة، في ظلّ هذه التحولات، أصبحت مرتبطةً ـ أدرك أهلها ذلك أو غاب عنهم ـ بالاقتصاد بوصفه سلطة معرفية مهيمنة، أو قل إنّ المجتمع ينظر إلى الثقافة بعين الواقع، أي إن الثقافة لا تمثّل له تلك السلطةَ المتعاليةَ المحصورةَ في مجتمع نخبوي متعال، بل هي في معناها الواسع «منظومة رمزية من القيم والمعايير تخلع بواسطتها جماعة بشرية معيّنة معنى على وجودها وتجاربها ونشاطاتها... الثقافة بهذا المعنى الواسع بوصفها صناعة الحياة وتنظيمَ الوجود المجتمعي، من خلال أنظمة المعنى ومرجعيات الدلالة والأنساق اللاشعورية التي تصنع المخيال الجمعي لشعب من الشعوب أو لطائفة من الطوائف، والتي تتخلل كلّ النشاطات الإنسانية والقطاعات الإنتاجية»[٣٤].

لذا، فالقول بتراجع الثقافة والنشاط الفكري وسيادة منطق السوق والسلع، ومن ثمّ خطر الاقتصاد على الثقافة، وهم نخبوي؛ لأنّ الثقافة أو اللّغة ـ فيما تمّ ثبته ـ مرتبطةٌ بالصناعة والإنتاج، باعتبارها بضاعةً أو سلعةً يتمّ تسويقها وتداولها، وشيوعها وانتشارها بين مختلف المجتمعات، فهي أشبه بعملة رمزية، أو بمصطلح "بورديو" رأسمال رمزي تُنتَج ليتم تسويقها وبيعها، فتحتاج، والأمر كذلك، إلى سوق للصرف والتبادل. فكما أنّ «في الثقافة إبداعًا، كذلك في

السياسة إبداع، وفي الاقتصاد إبداع. كلّ من يشتغل على ذاته لتغيير علاقته بفكره وبالواقع هو منتج ومبدع. وهذا شأن الذين يخلقون مناخات للتواصل أو يفتحون أسواقًا للتبادل المثمر. إنّهم يسهمون في النشاط الحضاري؛ إذ لا حضارة من غير أسواق. ولقد تميّزت الحضارة العربية بكونها حضارة سوق، كما يشهد على ذلك "سوق عكاظ" منذ الجاهلية، وفيه كان يجري تبادل السلع وإلقاء القصائد»(٣٥).

هكذا، وَفق هذه الرؤية، ينفلت السوق من نظرة الازدراء والاحتقار ويكتسب قيمًا حضارية، بل إنّ الإنسان نفسه، لولا صفة التسويق لما استطاع أن يتواصل ويتبادل المعرفة مع غيره، وما مقولة "العقل الأداتي"، أو "الذات العارفة/ المفكرة"، التي أشاعها ديكارت وفلاسفة العقل من بعده إلاّ وهمٌ، أزيح من خلاله الجسد باعتبارها وسيطًا بين العقل والمعرفة؛ فديكارت، في المرجعية الفلسفية الغربية، هو الذي افتتح الكوجيتو (الأنا المفكرة). فالعقل، بالنسبة إليه، « قوّة تمييز بين الحقيقة والزيف، بوصفه الوحيد المؤهل لإدراك الحقيقة، بواسطة الاستدلال الذي يقوده إلى التيقن من حقيقة الأشياء»(٣٦).

هذا، والحال أنّ فصل الداخل (العقل) عن الخارج (الجسد)، وإنْ كان فصلاً منهجيًا إجرائيًا، فإنّه يحمل في طياته دعوةً إلى إهمال كلّ ما هو مادي وأرضي يعوق ملكة التفكير لدى الذات العارفة، مع أنّه كان يسعى، وقتئذٍ، من خلال هذه الدعاوى، إلى ترويج لغة أمّته، اللغةِ الفرنسيةِ، في سوق التداول والانتشار، وهذا، فيما يحسب "حرب"، هو الخطاب المضمر الذي سكتت عنه المشروع الديكارتي؛ إذ لا توجد فكرة «من غير جسد ترتبط به، ولا مفهوم من غير خطاب يجسّده، ولا منطق من غير تدوين يحفظه، ولا عقيدة أو أدلوجة من غير وسائل الإعلام وأجهزة الانتشار. باختصار لا فاعلية للأفكار إلاّ عبر الوسائط وتقنياتها... فالإنسان هو عارف بقدر ما هو صانع، والأحرى القول إنّه عارف لأنّه صانع. بمعنى أنّ المعرفة هي في النهاية صناعة، فكيف اليوم وصنائع الإنسان من الحواسيب هي آلات أصبحت توصف بالذكاء الذي هو خاصّية العقل والفكر؟»(٣٧).

إنّه منطق التجاوز والتحويل، حيث يشيع الفكر بتجاوز سابقه والاختلاف عنه، وكذا تحويل الأفكار إلى أشياء يعمل على نشرها وجعلها رائجةً حتّى تحقّق صفة المنتوج المتداول الذي لا يكون التواصل إلاّ بوساطته، وهو حال الترجمة بوصفها مشروعًا ثقافيًا/ حضاريًا، يعمل على ترجمة النصوص وتحويلها إلى الثقافات الأخرى. وقد عرفت الحضارة العربية هذا الفهم في المناظرة الشهيرة التي جرت بين المنطقي متى بن يونس والنحوي أبي سعيد السيرافي. فيما نقله أبو حيّان التوحيدي، حيث قال أبو سعيد: «فما تقول في معان متحوّلة بالنقل من لغة اليونان إلى لغة أخرى سريانية. ثمّ من هذه إلى أخرى عربية؟»، فقال متّى: «يونان وإن بادت مع لغتها، فإنّ الترجمة حفظت الأغراض وأدّت المعاني وأخلصت الحقائق »(٣٨).

هكذا، تؤكد هذه المناظرة المُعطى التحويليّ لفعل الترجمة، وكيف يتم تداخلُ النصوص من خلال عملية النقل والتحويل، بل بين التحويل والحفظ، فتغدو الترجمةُ، والحال هذه، كتابةً ثانيةً للنصّ؛ أي قراءةً وتأويلاً له، ما دام أنّ القراءة بوصفها فعالية تنتج المكتوب(٣٩)، هذا الأخير، بفعل القراءة، يتعدّد نصوصًا، ويتجدّد ولادةً في كتابات لا تنتهي عددًا. فالتحويل، إذن، يقتضي التغيير. ليكون دور عملية الترجمة هو تسويقَ النصوص وتحويلها من منطق لغوي إلى آخر، يستدعي التغييرَ والإضافةَ، مع مراعاة منطق اللّغة المنقول عنها، فنشهد، حينئذ، ميلاد نصّ جديد، يتجاوز صفة الجمالي/ الإبداعي، إلى النصّ الحضاري/ الثقافي/ التواصلي/ التداولي/ الجامع. وهو المنطق، أي التحويل، الذي ترفضه الميتافيزيقا الغربية في نسختها العقلية، حيث تعتقد أنّ ترجمة النصوص أو نقلَها بفعل التحويل إلى حضارة أخرى تشويه للأصل وإجهازٌ عليه؛

إذ الترجمة، بالنسبة إليها، لا تبلغ مداها إلاّ بتحقيق مبدأ المطابقة والمماثلة بين لغة النصّ الأصل ولغة النصّ المترجم لها، لأنّ مأرب الميتافيزيقا هو الوصول. عبر الترجمة، إلى حقيقة النصّ الأصلي، على اعتبار أنّ الحقيقة/ المعاني واحدةٌ غيرُ متعدّدة، وأنّ النصّ الأصلي من القداسة بحيث يغدو معه النقلُ الحرفيُ والأمينُ شرطًا أساسيًا لكلّ عملية ترجمة أو تحويل.

ومردّ هذه القداسة للنسخة الأصلية، هو شيوع تصوّر سائد في الثقافة الدينية المسيحية. يرجع الترجمة إلى أصل ديني، يتجلّى في "قصّة برج بابل" التي وردت في التوراة، وتفيد بأنّ أولاد سام بن نوح حلّوا بعد الطوفان في أرض ما بين النهرين (أرض شنعار)، وشيّدوا فيها (في بابل) برجًا رأسه إلى السماء، فعاقبهم الربّ على فعلتهم، بأن أحبط ما صنعوه، وفرّق شملهم وبلبل لسانهم، كي لا يفهم بعضهم لغة بعض. ومن ثمّ غدت هذه القصّة، في التراث الديني اليهودي والمسيحي تفيد اختلاط اللّسان[40]. لتتحوّل عمليةُ الترجمةِ، وقتئذٍ، إلى وسيط أمين بين النسخة الشائهة/ المغمورة باعتبارها نصًا ثانيًا، والتي اكتسبت صفة الشرعية، وغدت، من ثمّ، النصُّ/ الأصلَ/ المقدّسَ، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولا ندحةَ للمترجم، إذ ذاك، عن الأمانة والوفاء للأصل، وكأنّه آلة جامدة لا تعي ولا تعقل، ولا حقوق لها في الإضافة، وتصبح اللّغة، وإن كانت متعدّدةً، واحدةً، والثقافاتُ، وإن تباينت ثقافةً واحدةً، والحضاراتُ، وإن اختلفت حضارةً واحدةً، إنّها، ببساطة، ميتافيزيقا العقل الغربي الذي يرى أنّه صاحبُ النسخة الأصلية ومركزُ العالم وصاحبُ العقل وأصلُ اللّغة؛ إذ كما هو سائد في تراثهم العقدي (المسيحي/ اليهودي)، أنّه في البدء كانت الكلمة.

جماع القول :

إذن، فالمصطلح في النظرية النّقدية الغربية، وَفق هذه الرؤية، لا يولد صدفةً، بل هو ابنٌ بارّ لهذه الأنساق والأجهزة، التي تعمل على الجمع بين مختلف أنماط الثقافة الواحدة داخل تركيبة واحدة، المَقُول فيها هو الانفصال والاختلاف، ولكن المسكوت عنه هو الاتفاق والائتلاف. كما تجعلنا هذه النتائجُ، العملَ على وضعِ آليات لاستقبال الوافد إلينا من هذه المصطلحات، التي وإنْ كانت في مجال الخطاب النّقدي، مثلا، فهي وثيقة الصلّة بمجال الاقتصاد أو السياسة، والبحث عن سبل توظيفها وجعلها فاعلة دون أن تفقد الذات خصوصيتها.

لكن هذا لا يعني البتة أن تنغلق الذات على نفسها وتتجاهل الآليات النقدية التي اكتشفها الآخر/ الغرب؛ إذ الانفتاح على نتاجه يؤهل الذات في التمثّل، ومن ثمّ الاستقلال الذاتي، بل إنّ الجدل معه ظاهرة صحّية تعبّر عن وصول الذات إلى مرحلة الوعي بالنّفس، والقدرة على تعلّم آليات الحوار في آن. بل علينا أن نسعى، على حدّ تعبير "حرب"، إلى «عولمة هويتنا ووطننا بتحويل كلّ ما نخترعه أو نملكه من معطيات أو احتياطات مادية أو رمزية، إلى فتوحات وإنجازات في مجال من المجالات. إنّنا لا نخدع سوى أنفسنا. عندما نتحدث اليوم عن أفخاخ العولمة، أو عن هيمنة التليفزيون أو الحاسوب على الثقافة والهوية، على ما يتعامل الكثيرون، مع الابتكارات التقنية والتحولات الحضارية، بلغة اللعن والرجم أو بعقلية السحرة»[41].

لكن هذا الخوف الذي أبداه المثقفون حيال العولمة لم يكن رفضًا للثورة المعرفية باعتبارها مرحلة جديدة في تاريخ البشرية، وإنّما هو تخوّف من رقمنة الإنسان وأعلمته. وقتل الجانب الإحساسي/ الشعوري فيه، كما يسعى أنصارُ هذا المشروعِ إقرارَه؛ أي إلغاء الدور الوجودي لهذا الكائن. و"علي حرب" نفسه، في مرحلة تالية بدا متخوفًا من هذا العالم الجديد، حيث يقول: «إنّ تدفق المعلومات من جراء البث الفوري والعمل الافتراضي، في الزمن الآني، يجعل كلّ شيء راهنًا أو مؤقتًا بانتظار المفاجئ أو الطارئ من الرسائل والمعطيات المتغيرة باستمرار... إنّها الحركة

الدائمة التي تجعل من المتعذر السيطرة على قوانين التغير أو التحكم بنظام الأشياء الأمر الذي يولد حالة من عدم الاستقرار بقدر ما يفقد المقاربات والمعالجات مصداقيتها وفاعليتها... أو بقدر ما يجعل المعالجات والحلول للمشكلات تولد مشكلات أخطر وأكثر تعقيدًا. وذلك هو معنى الأزمة»(٤٢). ومن هنا الخشية، يضيف "حرب". «أن تؤدي الانفجارات التقنية والمعلوماتية إلى حلول الآلات الذكية والكائنات الرقمية مكان العقول البشرية والكائنات الحية»(٤٣).

إذن، انتقلت النظرية النقدية المعاصرة، وَفق هذا التحوّل، من قراءة النصوص الإبداعية إلى قراءة الأنساق الثقافية، ومن ثم تمّ إعلان ميلاد "النّقد الثقافي" بوصفه مشروعًا بديلاً عن النقد الأدبي، وأضحى الحديث عن قضايا التأويل، والسياق، والأنساق، وكأنّنا أمام حديث النهايات/ البدايات: نهاية النّقد الأدبي/ ولادة النّقد الثقافي، نهاية النصّ المكتوب/ ميلاد النصّ الإلكتروني، نهاية نظرية الأنواع الأدبية/ ولادة نظرية الكتابة، نهاية الإنسان-المؤلف/ ولادة الإنسان المعولم-المرقمن (مرحلة ما بعد الإنسان)، نهاية المثقف/ ولادة النجم، نهاية المكان-الجغرافيا/ ولادة الفضاء-اللامحدود، نهاية العقل-النّسق-الأداتي / ميلاد العقل التواصلي-الحواري، نهاية الثنائيات: الأنا/الآخر، الشرق/الغرب، العقل/اللاعقل، النخبة/الجمهور، المركز/الهامش، وبداية مرحلة الحوار: حوار الحضارات والثقافات...

هكذا، ومن على شرفة ما تقدّم، يمكن القول، إنّ المعرفة في تحوّل مستمر، وإنّ دعاوى الانكفاء على الذات والانغلاق على منجزاتها يعوق طموح الكائن البشري في التحرر من كلّ سلطة تقف حاجزًا بينه وبين أحلامه في بلوغ أقاصي العالم واستكشاف خبيء هذا الوجود، وما لم يشأ الإفصاحَ عنه، لذا، فالانفتاح على مشاريع العولمة واستقبالها بعقل نقدي معرفي، قد يسهم في بلورة الدخيل/ الغريب وجعله ملكا مشاعًا، لأنّه أوّلاً وآخرًا، من إبداع الإنسان، كما يَحسنُ التفكير في كيفية إعادة صياغة الأفكار الجاهزة، وذلك بخلخلتها، وتعرية مركزيتها، وبعث البحث عن كينونة الإنسان في هذا الوجود، وتجلية الخطاب المقهور/ المغيّب/ المسكوت عنه. ولا يكون ذلك إلاّ بإتقان لغة التداول وثقافة الحوار باعتبارها مرحلة جديدة في هذا الوجود، مرحلة العقل التداولي، الذي يسعى إلى كسر الثنائيات الوهمية: الأنا/ الآخر، العقل/ اللاعقل، النخبة/ الجمهور، الثقافة/ الاقتصاد، بوصفها ثنائيات تزيد من غبطة الكائن وتعرقل تواصله وتشلّ طاقته على التفكير والإبداع.

الهوامش :

(١) علي حرب : الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢٢.

(2) Voir. Roman Jakobson. Questions de poétique. Le seuil. Paris.1973. pp 145 , 151.

(٣) فلوريان كولماس: اللّغة والاقتصاد، ترجمة : أحمد عوض، مراجعة : عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠، ص١٠٣.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠٧.

(٥) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ٢٠٠١، ص ص٢٨٤-٢٨٥.

(٦) علي حرب : حديث النهايات ـ فتوحات العولمة ومآزق الهوية ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٩٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ص٣٩، ٤٠.

(٨) محمد عابد الجابري : عشر أطروحات في "العرب والعولمة"، مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. ١٩٩٨. ص ص٢٩٧، ٣٠٨.
(٩) علي حرب، المصدر السابق، ص٤٤.
(١٠) محمد عابد الجابري، المصدر السابق، ص ص٢٩٧، ٣٠٨
(١١) علي حرب : حديث النهايات، ص٤٤.
(١٢) علي حرب : أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص ص١٤، ١٥.
(١٣) علي حرب : حديث النهايات، ص٤٨.
(١٤) نبيل علي : الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص٤٩.
(*) يُنظر: فرانك تنلاند : الإنسان العابر، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ١٩٩٧.
(١٥) علي حرب، المصدر السابق، ص ص١٩٤، ١٩٥.
(١٦) المصدر نفسه، ص١٩٧.
(١٧) علي حرب : العالم ومأزقه ـ منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١١٠.
(١٨) المصدر نفسه، ص ص١٤٢، ١٤٣.
(١٩) المصدر نفسه، ص١٥١.
(٢٠) علي حرب : العالم ومأزقه، ص١٠٨.
(٢١) نبيل علي، المصدر السابق، ص٢٨٢.
(٢٢) نفسه، ص٢٩.
(٢٣) نفسه، ص٢٤.
(٢٤) نفسه، ص٣٨.
(٢٥) جيل دولوز وفيليكس غتاري : ما هي الفلسفة، ترجمة : مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مركز الإنماء القومي ـ المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص٣٥.
(٢٦) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٢٧) عبد السلام بن عبد العالي : ميتولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٩، ص ص٢١، ٢٢.
(٢٨) مطاع صفدي . نقد العقل الغربي (الحداثة ما بعد الحداثة)، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠، ص٢٦١.
(٢٩) عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (تمهيد وتعقيب نقدي)، حوليات كلّية الآداب، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ١٩٩٣، ص ص٢٧، ٣١.
(٣٠) جيل دولوز، المصدر السابق، ص١٥٦.
(٣١) علي حرب : العالم ومأزقه، ص٥٤.
(٣٢) علي حرب : حديث النهايات، ص١٥٧.
(٣٣) علي حرب : أصنام النظرية وأطياف الحرية (نقد بورديو وتشومسكي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ص٢٩، ٣٠.
(٣٤) علي حرب، حديث النهايات، ص ص١٢٢، ١٢٣.
(٣٥) المصدر نفسه، ص١٢٧.
(٣٦) عمر كوش : أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٧.

(٣٧) علي حرب، حديث النهايات، ص١٢٨.

(٣٨) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص ص١٠٨، ١٢٨.

(٣٩) منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ص٨، ٩.

(٤٠) طه عبد الرحمن : فقه الفلسفة، ج١، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٦٢.

(٤١) علي حرب : الأختام الأصولية والشعائر التقدمية (مصائر المشروع الثقافي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٩٧.

(٤٢) علي حرب : العالم ومأزقه، ص ص١١١، ١١٢.

(٤٣) المصدر نفسه، ص١١٣.





نقد النظريات اللغوية المعاصرة



أحمد صديق الواحي

١- مقدمة :

لا يقل نقد النظريات اللغوية الغربية في تصوري أهمية عن نقد النظريات الأدبية. فكلا النوعين من النظريات يرتكن إلى خلفية ثقافية وفكرية تعكس إلى حد بعيد المراحل التي مر بها الفكر الغربي بشكل عام، ويمكن أن تتيح دراسة النظريات اللغوية والأسس التي قامت عليها منظوراً للتطور الفكري الغربي مختلفاً عن ذلك الذي تتيحه لنا الدراسات الأدبية. وإضافة إلى ذلك فقد كان هناك دائما تأثير متبادل بين النظريات التي ارتبطت بدراسة اللغة وبين نظريات النقد الأدبي، كالبنيوية وتحليل الخطاب والنص، والأسلوبية وتحليل الأجناس اللغوية. وهذا أمر طبيعي باعتبار الأدب نتاجاً لغوياً في الأساس، وإن تميز عن الاستعمال العادي أو غير الأدبي للغة (وهو التميز الذي تستمد منه لغة الأدب قيمتها). على أن الاهتمام بالدراسات اللغوية في عالمنا العربي لا يحظى بما يحظى به الأدب من اهتمام، ولا يكاد المرء يجد من يهتم بدراسات اللغة من خارج دوائر الأكاديميين والمتخصصين. ولعل هذا يرجع لجفاف الدراسات اللغوية أو إغراقها في المصطلحات المتخصصة، وهي أمور تصد القارئ العادي بلا شك، ولكنها رغم ارتباطها بالدراسات اللغوية ليست من لوازمها.

وأعرض في هذه العجالة لأهم مناهج دراسة اللغة التي طبقت في الغرب، وهي، حسب الترتيب الزمني: المنهج التقليدي، والمنهج البنيوي، والمنهج التوليدي التحويلي، والمنهج الوظيفي. وهذا الترتيب يتيح لنا الوقوف على أي انتقادات وجهها أتباع كل منهج إلى المناهج الأخرى. ونختص هذه المناهج جميعها بدراسة النحو، الذي يقع في قلب الدراسات اللغوية، والذي يعرف عادة بأنه دراسة بنية الجملة، وإن كان مفهوم النحو ونطاقه كما سنرى يختلف من مدرسة إلى أخرى. وأحاول في النهاية عقد مقارنة عامة بين تلك المناهج، مع التركيز على المنهجين اللذين يتنازعان ساحة الدرس اللغوي حالياً، وهما المنهج الوظيفي والمنهج التحويلي. ولكنني لن أتطرق إلى المحاولات المختلفة لتطبيق المناهج اللغوية الغربية على اللغة العربية، وكذا محاولات ربطها

بالتراث اللغوي العربي. وهما من الموضوعات المهمة بلا شك، ولكن كلا منهما يستحق معالجة مستقلة.

٢- بين التقليديين والبنيويين:

٢-١ النحو التقليدي:

إن المدخل التقليدي لدراسة اللغة هو الأقدم بلا شك، إذ تمتد جذوره إلى اليونانيين القدماء، وقد ظل هو المنهج الوحيد المطبق في الغرب لمدة تربو على ألفي عام. وكان طوال تلك الفترة هو أساس تعلم اللغات والترجمة والمنطلق الذي تقوم عليه الدراسات النحوية والبلاغية.

وتستخدم عبارة "النحو التقليدي" بمعنيين مختلفين في أدبيات علم اللغة: فهي تطلق أولاً على كافة الدراسات النحوية والطرق المستخدمة في دراسة اللغة التي كانت سائدة في أوروبا قبل ظهور اللغويات الحديثة في بدايات القرن العشرين. كما تطلق العبارة نفسها على كتب النحو التي كانت تدرس على نطاق واسع في أوروبا وأمريكا الشمالية خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وبصفة عامة يستخدم المصطلح بشكل يميل إلى الاستهجان من قبل أتباع المناهج اللغوية الحديثة، وبخاصة البنيويين منهم، الذين بالغوا في انتقاده حتى جاء وقت كان فيه أي كتاب يصدر عن علم اللغة لابد وأن يبدأ بفصل يخصص لنقد النحو التقليدي قبل عرض المنهج البديل.

ولنا أن نتوقع، ما دامت جذور هذا المنهج تعود إلى التراث اليوناني، أن بداياته فلسفية. فقد كان لفلاسفة اليونان أفكار رائدة عن اللغة انتقلت عبر الرومان إلى اللاتينية والى الكثير من اللغات الأوروبية وترجع بدايات النحو التقليدي إلى اليونانيين القدماء (انظر روبنز Robins ١٩٩٧ لمزيد من التفصيل). و كان لأفلاطون وأرسطو ملاحظات عن اللغة، وتساءلا عن أصل اللغة وطبيعتها، وعن العلاقة بين الأسماء ومعانيها: هل هي مسألة عرف أم طبيعة؟ وهو سؤال يتردد كثيراً في فلسفة اللغة، حيث يذهب البعض إلى أن اللغة توقيفية arbitrary في حين يذهب البعض الآخر إلى أن اللغة طبيعية natural. وينصب هذا التساؤل في الأساس على العلاقة بين أصوات الكلمة ومعناها: فهل تعبر أصوات الكلمة بالضرورة عن معناها؟ (وفي تلك الحالة تكون اللغة "طبيعية")، أم أن المسألة مسألة اتفاق واصطلاح على إعطاء مجموعة من الأصوات معنى معيناً؟ (وفي تلك الحالة تكون اللغة "توقيفية"). وقد سجل أفلاطون في محاورة "أقراطيلوس" وجهتي النظر المختلفتين حول هذا الموضوع. فقد احتج القائلون بطبيعية اللغة بأن أصوات الكلمات في أصولها الأولى كانت تحاكي الطبيعة، وإن حدث تغيير فيها عبر الزمن أبعدها عن "صورتها الأولى". كما احتجوا برمزية الصوت في بعض الكلمات التي تتسم بالمحاكاة الصوتية onomatopoeia (مثل كلمة "نحنحة" أو كلمة "قهقهة" في اللغة العربية). أما القائلون بأن اللغة عرف أو اتفاق فقد دللوا على رأيهم بأن المفردات يمكن أن تتغير ومع ذلك يستمر التواصل ممكنا من خلال اللغة ما دام المجتمع قد قبل هذه التغييرات. ولم يعط أفلاطون إجابة قاطعة حول هذا الموضوع، إلا أن أرسطو كان يرى أن اللغة توقيفية إذ أنه لا علاقة منطقية بين الصوت والمعنى الذي يعبر عنه. أم عن حالات المحاكاة الصوتية فهي ألفاظ تختلف من لغة إلى أخرى إضافة إلى محدوديتها في اللغة بالنسبة إلى سائر الألفاظ. وقد أخذ فلاسفة آخرون موقفاً وسطاً في هذه القضية، حيث ذكروا أن التسميات بدأت طبيعية ثم تغيرت بالاتفاق (روبنز ١٩٩٧ : ٢٣-٢٥).

وهناك أيضاً إشارات متفرقة إلى النحو عند فلاسفة اليونان. إذ يرجع لأفلاطون تأسيس الفرق النحوي بين الاسم والفعل باعتبارهما مكونين أساسيين للجملة، وكان يطلق عليهما "الاسم" و "الخبر" (وقد أضاف أرسطو "الحرف" فيما بعد. ليشمل أدوات الربط والضمائر وأدوات التعريف

والتنكير وحروف الجر). ويمكن اعتبار هذا أساساً لأقسام الكلام التي بني عليها النحو التقليدي فيما بعد. ومن بين التصنيفات الأخرى التي تعزى إلى الإغريق أنواع الجملة، إذ قام علماء البلاغة الإغريق بتقسيمها إلى جمل خبرية وجمل استفهامية وجمل الأمر وجمل التمني. وهو ما يشبه التصنيف الحالي لأنواع الجمل إلى حد كبير.

أما أول كتاب وصل إلينا مكرس بالكامل للنحو اليوناني القديم فهو كتاب ديونيسيوس ثراكس Dionysius Thrax الذي يحمل عنوان *Téchné grammatiké*، أو "فن الكتابة" (روبنز ١٩٩٧: ٣٧). وهذا الكتاب هو وصف موجز لليونانية القديمة كما كانت تكتب وتقرأ وقت تأليف ثراكس لكتابه. ويبدو لنا الآن "نحو" ثراكس مزاجاً بين عدد من المجالات التي تعتبر الآن مستقلة عن علم النحو، مثل أصول الكلمات والبلاغة. وكان ثراكس يرى أن "أسمى ما في علم النحو هو تذوق التأليف الأدبي"، وهو ما يفسر لنا بعض الشيء تحيز النحاة التقليديين إلى "لغة الأدب الرفيع" (وهو الأدب الكلاسيكي بطبيعة الحال) وليس إلى لغة الحياة اليومية. ولا شك أن تذوق التأليف الأدبي بالنسبة للكثيرين اليوم لا يندرج تحت علم النحو أصلاً، ناهيك عن كونه "أسمى ما في علم النحو". على أن عبارة ثراكس تدلنا على أن ارتباط دراسة اللغة بالأدب في الثقافة الغربية ارتباط وثيق وعميق الجذور.

ويتمثل الإسهام الرئيسي لثراكس في تصنيف الكلمات في اللغة إلى أقسام مختلفة عرفت بـ "أقسام الكلام". وهي (الاسم والفعل والصفة (اسم الفاعل أو المفعول) والظرف وأداة التعريف والتنكير والضمير والحرف وأداة الربط. انظر روبنز ١٩٩٧: ٤١) وهي نفسها تقريبا أقسام الكلام الثمانية الشهيرة التي ظلت أساساً لعلم النحو لقرون طويلة من بعده. ليس في اليونانية وحدها بل في معظم اللغات الأوروبية التي اهتم أهلها بوصفها وتدريسها. وقد كان الرومان هم أول من أخذوا تصنيف ثراكس وطبقوه على اللاتينية. وذلك ضمن ما نقلوا عن اليونانية من علوم ومعارف. ومن اللاتينية انتقل التصنيف إلى اللغات المشتقة منها، كالفرنسية والإيطالية، عندما بدأ بفضل الحركات القومية الاهتمام بكتابة قواعد تلك اللغات. ومنها إلى لغات أخرى كالإنجليزية، التي كتب أول نحو لها وليام بولوكار Bullokar عام ١٥٨٠، وكان يريد أن يبين أن اللغة الإنجليزية مثلها مثل اللاتينية قابلة للتحليل النحوي (جرينباوم Greenbaum ١٩٩٦: ٣٧).

والصفة الأساسية التي تميز النحو التقليدي هي انه قائم على الكلمة word-based، إذ تعتبر الكلمة المفردة في هذا المنهج هي الوحدة الأساسية في اللغة، التي تجتمع مع الوحدات الأخرى المماثلة لتكون بذلك العبارات والجمل وأشباه الجمل. وذلك على خلاف المناهج الحديثة القائمة على الجملة sentence-based، والتي ترى أن الجملة هي الأساس في دراسة النحو. وقد تهتم بتحليلها نزولاً إلى مكوناتها الأساسية وهى الكلمات والعبارات. وتنعكس هذه التفرقة على الصورة النهائية التي يكون عليها النحو المعني. ففي النحو التقليدي نرى أن معظم الاهتمام منصب على النواحي الصرفية (المورفولوجيا). أي على بنية الكلمة واختلاف شكلها حسب النوع والعدد والوظيفة اللغوية. أما في المناهج الحديثة فالاهتمام منصب بصورة أكبر على التركيب syntax، وهى الكيفية التي تترابط بها الكلمات لتصنع عبارات. والتي تترابط بها العبارات لتصنع أشباه جمل وجملاً كاملة.

وقد لاحظ روبنز (١٩٩٧: ٣١) أن التحليل اللغوي في المناهج النحوية القائمة على الكلمة يمر بثلاث خطوات رئيسية:

١- تحديد الكلمة باعتبارها أهم وحدة مستقلة في اللغة.

٢- تصنيف الكلمات ذات الخصائص المتماثلة إلى أقسام مستقلة (تعرف بـ "أقسام الكلام").

٣- توصيف الكلمات التابعة لكل قسم من أقسام الكلام صرفياً طبقاً لعدد من الفئات النحوية، التي تتصل بشكل الكلمة ووظيفتها داخل الجملة.

وهكذا فان اهتمام النحو التقليدي بالكلمة جعل منه نحواً تصنيفياً taxonomic بالدرجة الأولى، فهو يعتمد أساساً على تصنيف الكلمات إلى أقسام، وتصنيف الكلمات داخل كل قسم حسب فئات نحوية تختلف من قسم لآخر، وتهدف إلى وصف مفصل للكلمة من حيث الشكل ومن حيث علاقتها ببنية الجملة. فللاسم مثلاً فئات نحوية هي النوع والجنس والعدد والحالة الإعرابية، أما الفعل فيوصف بالنوع (التعدي) والزمن والتصريف والبناء للمعلوم أو المجهول، وينطبق الشيء نفسه على بقية أقسام الكلام. ويتم وصف كل قسم من أقسام الكلام طبقا للفئات النحوية الخاصة به. وبالدراسة المفصلة للأقسام جميعها يكون قد تم تغطية الجزء الأكبر والأهم من النحو حسب المنظور التقليدي.

وقد ظل هذا هو المنهج السائد في دراسة اللغة حتى بدايات القرن العشرين، حينما تعرض المدخل التقليدي لانتقادات عديدة على يد أتباع المدرسة البنيوية. وسوف نعرض لهذه الانتقادات بشيء من الإيجاز، غير أنه ينبغي أن نتذكر أن تلك الانتقادات تمثل رؤية البنيويين للنحو التقليدي، ولا تشير بالضرورة إلى نقاط ضعف في المنهج التقليدي. فالبنيويون كانت لهم أهدافهم المحددة وهي دراسة اللغة دراسة علمية (أي دراسة موضوعية منهجية تعتمد على التجريب، مثلها مثل العلوم الطبيعية)، وقد وجهوا النقد للمنهج التقليدي أساساً لأنه لا يؤدى إلى هذه الغاية.

وأهم نقد يوجه إلى النحو التقليدي هو أنه نحو "تقعيدي" prescriptive / normative وليس نحواً وصفياً descriptive. والفرق بين المدخلين كما يدل المصطلحان هو أن النحو التقعيدي يضع قواعد للصحة اللغوية ليكتب ويتكلم الناس على أساسها، أي أنه يحدد لقرائه ما ينبغي أن يقولوه وما ينبغي أن يتحاشوه. أما النحو الوصفي فلا يضع القواعد، وإنما يصف ما يقوله أهل اللغة فعلاً. ويرى الوصفيون أن منهجهم أقرب إلى المنهج العلمي من منهج التقليديين. إذ ينبغي على العالم — أي عالم — أن يدرس طبيعة مادته، لا أن يخبرها كيف ينبغي أن تكون. فعالم النباتات مثلاً لا يحدد للزهرة كيف ينبغي أن تكون رائحتها أو لونها، وإنما يصفها ويحللها كما هي. وعلى عالم اللغة ألا يشذ عن تلك القاعدة.

ورغم صحة هذا الاتهام في حق المنهج التقليدي، فإننا ينبغي أن نلاحظ أن التقعيد في حد ذاته ليس مرتبطاً بالضرورة بالنحو التقليدي، فأي نحو تعليمي هو بالضرورة نحو تقعيدي، وهو ما يفسر لنا ارتباط النحو بـ "القواعد" لدى الكثيرين. كما ينبغي أن نتذكر أن بدايات النحو التقليدي على يد ثراكس لم تكن تقعيدية بل كانت وصفية، فقد كان ثراكس يصف اللغة كما يستخدمها أدباء اليونانية ولم يكن يضع قواعد للصحة اللغوية. كما أنه يمكن كتابة منهج وصفي كامل باستخدام المصطلحات التقليدية. ثم إن هناك من يدافعون عن التقعيد، باعتبار أنه ليس عيباً في حد ذاته، فهو الأساس في تعلم اللغات، كما أنه يساعد على زيادة الوعي اللغوي حتى بين أهل اللغة التي يكتب لها النحو.

فما المشكلة إذاً في القواعد التقليدية؟ إن مشكلتها كما رأى البنيويون تكمن في فرضها القواعد اليونانية واللاتينية القديمة على اللغات الحديثة. فإذا أخذنا الإنجليزية على سبيل المثال، نجد أن النحاة التقليديين قد طبقوا عليها قواعد لا تمت إلى واقع الإنجليزية بصلة، لا لشيء سوى لأنها تنطبق على اليونانية أو اللاتينية، وأصروا على هذه القواعد، وخطّأوا من خالفها. ومن هذه القواعد المفروضة قاعدة تمنع وضع حرف الجر (preposition) في نهاية الجملة، وتعتبر ذلك خطأ ينبغي تجنبه. وقد وصل تأثير النحاة التقليديين إلى الحد الذي جعل شاعرا كبيرا مثل درايدن Dryden يعيد كتابة كثير من الأبيات الشعرية التي وضع فيها حرف الجر في آخر الجملة

حتى يمتثل للقاعدة والاستخدام الصحيح للغة، رغم أنها قاعدة لا علاقة لها بالإنجليزية، فالحقيقة كما أوضح كريستال Crystal (١٩٨٥) أنه لم يأت وقت على اللغة الإنجليزية اقتصرت فيه تلك الحروف على موضع ما قبل الأسماء أو الضمائر كما هو الحال في اللغات الأخرى، ومن ذلك أيضاً القاعدة التي تمنع وضع أي كلمة بين المصدر infinitive والأداة to، على اعتبار أنهما كلمة واحدة. فطبقاً لهذه القاعدة لا يجوز أن يقال *I want to really understand* (أريد أن أفهم حقاً) بل يجب أن توضع كلمة really (حقاً) قبل المصدر أو بعده. والحقيقة أن التركيب (الذي يعتبر خطأ من وجهة نظر التقليديين) هو الأقرب إلى ألسنة أهل اللغة والى أقلامهم، كما يؤكد فاولرFowler (١٩٦٥: ٥٧٩). فقاعدة "المصدر المنقسم"(the split infinitive) كما درج النحاة على تسميتها لا ينبغي تطبيقها على الإنجليزية، لأن المصدر والأداة فيها ليسا كلمة واحدة كما هو الحال في اللاتينية واللغات المشتقة منها، بل هما كلمتان، والقياس على اللغات الأخرى هنا في غير محله، وهو يتجاهل حقائق الإنجليزية واستخدامها الفعلي من قبل المتكلمين بها، فضلا عن تجاهله دقائق المعنى الذي يعبر عنه بوضع الظرف بين المصدر والأداة، إذ لو وضع قبلهما لأصبح المعنى "أريد حقاً أن أفهم" وليس "أريد أن أفهم حق الفهم" كما يدل التركيب الذي يرفضه النحاة.

ويرفض معظم اللغويين حالياً هذا النوع من القواعد المفروضة، وهو نتيجة طبيعية للحروب التي خاضها البنيويون على المناهج التقليدية المطبقة في تعليم اللغة وفي الدرس اللغوي. وهذا الموقف يلخصه تعليق بالمر Palmer، الذي قال فيه:

> "إن معظم هذه القواعد النحوية ليس لها أي مبرر حقيقي، وعليه فليس هنالك ما يدعو لنقد "الأخطاء" التي تحاول تلك القواعد تصويبها. فما هو صواب وما هو خطأ هو في نهاية الأمر مسألة يحددها ما يقبله المجتمع وما يرفضه، فاللغة هي ما يتفق عليه الناس داخل المجتمع" (بالمر ١٩٨٣: ١٥).

وكما طبق النحاة التقليديون قواعد مأخوذة عن اليونانية واللاتينية على اللغات الحديثة، فقد طبقوا أيضاً التصنيفات والمصطلحات التي وضعها قدامى النحاة على تلك اللغات. وقد أشرنا إلى أن النحو التقليدي متمركز حول الكلمة باعتبارها أهم مكونات اللغة، وأن مثل هذا المنهج هو منهج تصنيفي في المقام الأول، يعتمد على تصنيف الكلمات إلى "أقسام" حسب التشابه فيما بين خصائصها. وقد قسم النحاة التقليديون اللغة الإنجليزية إلى ثمانية أقسام تكاد تكون هي بعينها الأقسام التي قسم إليها ديونيسيوس ثراكس اللغة اليونانية القديمة، وهي الاسم والفعل والصفة والظرف، والضمير وحرف الجر وأداة التعريف وأداة الربط.

وقد رفض البنيويون مثل هذا التصنيف، ورأوا فيه تقليداً لا مبرر له للنحو اليوناني. وكان من رأي بعضهم – مثل فريز Fries (١٩٥٢) – أن التصنيف التقليدي لا يناسب اللغة الإنجليزية، وأنه ينبغي على علماء اللغة وضع تصنيفات ومصطلحات نابعة من حقائق اللغة وليست منقولة عن لغة أخرى. واقترح فريز نموذجاً بديلاً، كان عدد أقسام الكلام فيه تسعة عشر، وليس ثمانية، منها أربعة أقسام رئيسية (تناظر على وجه التقريب الاسم والفعل والصفة والظرف في النحو التقليدي)، وخمسة عشر مجموعة من الكلمات الوظيفية، أي التي لها وظيفة نحوية وليس لها معنى حقيقي في المعجم. وقد رفض فريز أن يستخدم المصطلحات التقليدية الأكثر شيوعا لدى الجميع، واستخدم أرقاما مثل "القسم ١" و "القسم ٢"، أو رموزاً مثل "المجموعة أ" و"المجموعة ب"، وهكذا. ويرجع هذا إلى رغبة فريز في تحديد معنى مصطلحاته تحديداً قاطعاً لا لبس فيه، وتجنب التداخل مع مصطلحات النحو التقليدي التي لها معان لا تنطبق عليها تعريفات فريز. فالأفعال المساعدة رغم تسميتها أفعالاً لا تندرج تحت "القسم ٢" الذي يناظر الفعل

في النحو التقليدي. فهي لها خصائصها المميزة وليست كبقية الأفعال. وعليه فقد أدرجها فريز ضمن مجموعات الكلمات الوظيفية (انظر فريز ١٩٥٢ : ٩٠).

وكما لم يعتمد فريز على أية تصنيفات مسبقة في تحديده لأقسام الكلام أو تعريفه لها. فهو لم يعتمد أيضا على المعنى أو التأمل أو الحس العادي. وإنما قرر أن يتبع أسلوباً تجريبياً موضوعياً لم يطبق من قبل فيما هو معروف بهذا الاتساق والالتزام على أية لغة من اللغات. فبداية لم يعتمد فريز على اللغة المكتوبة. فهو كغيره من البنيويين يرى أن الكلام المنطوق هو أصل اللغة الجدير بالدراسة. وأن الكتابة هي مجرد تدوين للكلام المنطوق. وعلى هذا فقد قام فريز بتسجيل عشرات من المحادثات التليفونية وتفريغها. فحصل بذلك على ذخيرة لغوية مناسبة طبق عليها منهجه التجريبي. الذي يتمثل فيما أسماه "الإطار الاختباري" test frame. وهو ببساطة جملة حذفت منها كلمة. وتعتبر أية كلمة في اللغة تابعة للقسم الذي تتبعه الكلمة الأصلية المحذوفة إذا ملأت الفراغ الذي خلفته تلك الكلمة المحذوفة دون التأثير في صحة الجملة نحوياً. أما الكلمات التي لا تصلح فلا تنتمي إلى ذلك القسم. ووضع فريز ما رآه كافياً من الأطر الاختبارية لتصنيف جميع الكلمات في ذخيرته اللغوية. مع إضافة التعديلات المناسبة على تلك الأطر لتشمل الأنواع المختلفة داخل القسم الواحد (كأسماء الأعلام التي لا تقبل أداة التعريف على سبيل المثال). وبهذه الطريقة توصل فريز إلى تصنيف بديل رأى أنه أصدق تعبيراً عن حقيقة اللغة من النموذج التقليدي. وأكثر موضوعية. لأنه قائم على مادة لغوية مستخدمة فعلاً. ولأنه نتيجة منهج تجريبي.

ولم يكن فريز يلتفت إلا إلى صحة التركيب. لا صحة المعنى. أو فلنقل أنه لم يكن يهتم إلا بنوع واحد من المعاني. وهو ما أسماه "المعنى التركيبي". أو المعنى الذي يمكن أن نحصل عليه من تركيب الجملة لا من دلالات مفرداتها. وقد ضرب فريز مثالاً لذلك بجملة لا معنى لها دلالياً. وهي: *The vapy koobs dasaked the citar molently* (فريز ١٩٥٢ : ١١١). ولكن المتحدث باللغة الإنجليزية يستطيع بسهولة أن يخبرنا أنها جملة خبرية وليست استفهاماً أو أمراً. بل ويستطيع أن يحدد أقسام الكلام من اسم وفعل وصفة وظرف. حتى رغم أن الجملة هراء لا معنى لها. وهذا يدل على أن البنية في حد ذاتها تدل على معنى. وهو المعنى الذي ينبغي أن يهتم به اللغوي في رأي فريز. مقتفيا في ذلك أثر بلومفيلد Bloomfield. الذي رأى أن المعنى يخرج عن نطاق الدراسة العلمية للغة. والحقيقة أن كثيراً من اللغويين الأمريكيين لم يهتموا بدراسة المعنى الدلالي قدر اهتمامهم بالشكل. وسوف نرى فيما بعد أن تشومسكي فرق بين السلامة النحوية وبين القبول. قائلاً إن علم اللغة يسأل هل الجملة سليمة نحوياً أم لا؟ ولا يهتم بما إذا كانت مقبولة في سياقها أم لا.

كما اتهم النحاة التقليديون بعدم التزام المنهجية في المعايير المستخدمة في الوصف وتعريف المصطلحات. وهناك بصفة عامة ثلاثة معايير مستقلة للوصف والتعريف. وهي:

- المعيار المعنوي notional وهو يعتمد على المعنى. (كأن يعرف الاسم مثلاً بأنه كلمة تدل على إنسان أو حيوان أو جماد).
- المعيار الشكلي — formal. وهو معيار يعتمد على الخصائص الظاهرية. مثل بنية الكلمة وموقعها في الجملة. كأن يعرف الاسم بأنه كلمة يمكن أن تأتي بعد حرف الجر أو كلمة يمكن وصفها بنعت.
- المعيار الوظيفي functional. وهو معيار يختص بالدور الذي تؤديه الكلمة في الجملة. كأن يعرف الاسم بأنه كلمة يمكن أن تقع مبتدأ أو فاعلاً أو مفعولاً به.

ويلتزم البنيويون المعيار الشكلي. فهو في رأيهم معيار موضوعي قابل للقياس. وينعون على التقليديين طريقتهم الانتقائية في تعريف المصطلحات. فالاسم والفعل والجملة تعرف تعريفا معنويا.

فالاسم كلمة تدل على إنسان أو حيوان أو جماد، والفعل كلمة تدل على حدث أو حالة، والجملة مجموعة من الكلمات تدل على معنى كامل ومستقل. وينحاز التقليديون لهذا المعيار المعنوي، وهو الأمر الذي يعرضهم لكثير من النقد، فهل الاسم لا يدل إلا على شخص أو حيوان أو جماد؟ وماذا عن المجردات؟ وماذا عن أسماء الأماكن؟ وهل الجملة هي، كما يعرفها التقليديون، مجموعة من الكلمات تدل على معنى مفيد أو تام؟ وما تعريف المعنى المفيد أو المعنى التام؟ إن في اللغة تعابير تامة المعنى ولكن لا يمكن اعتبارها جملاً حتى من قبل التقليديين. كما أن فيها تعابير ناقصة المعنى لكن كثيراً من التقليديين سيعتبرونها جملاً كاملة. إننا إذا ارتضينا المعنى معياراً للوصف والتعريف فعلينا أن نتحمل تبعة هذا الاختيار، الذي يفتح الباب لأسئلة ذات طابع دلالي فلسفي تكشف عن افتقار هذا النوع من التعريفات لقابلية القياس إلى حد بعيد. أما أقسام الكلام الأخرى فبعضها يعرف تعريفاً وظيفياً (كالصفة، التي تعرف بأنها كلمة "تصف" الاسم) وبعضها يعرف تعريفاً شكلياً (كالضمير، الذي يعرف بأنه كلمة تحل محل الاسم). وإن كان المعنى – كما يؤكد جرينباوم (١٩٩٦ : ٢٦) هو المعيار الغالب في التعريف عند النحاة التقليديين.

ويتهم النحو التقليدي أيضاً بتجاهل المستويات المختلفة للغة. وبشكل أكثر تحديداً، نرى أن النحو التقليدي متحيز تحيزاً واضحاً تجاه اللغة المكتوبة، وهو أيضاً يفضل اللغة القديمة على الجديدة، والأدبية على غير الأدبية، والرسمية على لغة الحياة اليومية، والقياسية على غير القياسية. وبعبارة أخرى فان النحو التقليدي يتجاهل أن للغة مستويات وأساليب متعددة، كل منها نشأ لخدمة أغراض اجتماعية معينة، وكل منها مناسب في سياقه. ويركز النحو التقليدي على لغة "الأدب الرصين"، وهو تعبير كما يفهم من سياقه يدل على الأدب الكلاسيكي القديم وليس غيره. فالأدب الرصين هو مادة دراسة النحو التقليدي ومصدر الأمثلة فيه.

ويختلف البنيويون اختلافاً مبدئياً مع التقليديين في هذه الجزئية. إذ يرى البنيويون أن اللغة منطوقة في المقام الأول، أما الكتابة فهي تدوين لهذه اللغة المنطوقة. ويستدلون على هذا بأن الكتابة هي مرحلة لاحقة على الحديث سواء على مستوى تاريخ البشرية أو على المستوى الفردي. كما أن العالم به مئات اللغات المنطوقة وغير المكتوبة، وهي لغات يتحدث بها ملايين البشر ويؤدون بها الوظائف المطلوبة دون قصور. ولعل من نتائج اهتمام المدخل التقليدي باللغة المكتوبة دون المنطوقة تجاهله لكثير من الظواهر الصوتية، مثل النبر والتنغيم، مما تم دراسته باستفاضة في العصر الحديث.

وينتقد النحو التقليدي (بالمعنى الواسع للمصطلح) لاهتمامه بالنواحي التاريخية للغة، إذ نرى مساحة كبيرة من كتب النحو التقليدي مخصصة لاشتقاق الكلمات، وأصولها الساكسونية أو اليونانية أو اللاتينية أو غير ذلك. وقد كان اللغويون في القرن التاسع عشر يركزون على تاريخ اللغة ومقارنة اللغات، وهو ما درج على تسميته بـ "فقه اللغة المقارن" comparative philology وكان اللغويون يعيدون بناء ما يفترضون أنها اللغات الأولية protolanguages التي اشتقت منها اللغات الحديثة، ربما بهدف الوصول إلى اللغة الأولى التي اشتقت منها لغات العالم كافة. وكان فقه اللغة المقارن هو الاتجاه الطبيعي لدراسة اللغات حتى أوائل القرن العشرين، حينما نبه اللغوي السويسري فرديناند دو سوسير De Saussure على أهمية الفصل بين مدخلين لدراسة اللغة: المدخل التاريخي diachronic والمدخل الحالي synchronic، ويهتم الأول بدراسة تطور اللغة عبر فترة زمنية، في حين يهتم الثاني بدراسة "حالة" اللغة في نقطة زمنية معينة، وفي الزمن الحاضر غالباً. وإن كان من الممكن دراسة اللغة باعتبارها حالة ثابتة في أية مرحلة من مراحل تطورها سواء في الحاضر أو في الماضي. وكان من رأى دو سوسير أن الوقت قد حان للتركيز على المدخل الثاني، الذي يتيح دراسة اللغة بشكل علمي موضوعي. إذ تتطلب مثل هذه الدراسة

العلمية افتراض كون اللغة ظاهرة ثابتة غير متغيرة (وهو افتراض مخالف للحقيقة بلا شك، ولكنه ضروري في رأى دو سوسير للتحليل العلمي للغة).

وتجدر الإشارة إلى أن دو سوسير نفسه قد تلقى تعليمه على الطريقة التقليدية، وتميز باعتباره باحثاً في فقه اللغة المقارن، واستطاع في سن صغيرة أن يسهم في هذا المجال ببحث عن إعادة بناء اللغة الهندية-الأوروبية الأولية، إلا أنه سرعان ما انقلب على هذا المنهج في دراسة اللغة. وإن ظلت آراؤه المغايرة حبيسة حتى أتيحت له فرصة تدريس مقرر في اللغويات العامة وتاريخ اللغات الهندية-الأوروبية بجامعة جنيف بعد تقاعد أحد العلماء القائمين على تدريس ذلك المقرر. وقد اقتصر دو سوسير في البداية على النواحي التاريخية، لكنه بدأ يدخل أفكاره الجديدة شيئاً فشيئاً حتى أصبحت هي الجزء الأهم في محاضراته. ولم تنشر أفكار دو سوسير في حياته (توفي عام ١٩١٣)، فقد كان يرى أنها لم تكن بعد منظمة بما يكفى لنشرها في كتاب. لكن أفكاره رأت النور على يد اثنين من زملائه، اعتمدا على مذكراته وعلى ما دونه تلامذته في محاضراته، ثم نشرا ما جمعا في كتاب أسمياه "محاضرات في اللغويات العامة" *Cours de linguistique générale* (١٩١٦). وهو الكتاب الذي أصبح بفضله دو سوسير "أبا اللغويات الحديثة" (انظر سامسون ١٩٨٠: ٣٦ Sampson).

ومن بين الأركان الرئيسية في منهج دو سوسير فكرة أن اللغة ليست مجموعة من العناصر المنفردة المستقلة، بل أنها تتألف من عناصر مترابطة تكون مع بعضها البعض بناء دقيق الصنع. وقد ساهمت هذه الفكرة في تطور اللغويات البنيوية في أوروبا (والبعض يرى أنها أثرت في علماء اللغة الأمريكيين أيضاً (ماثيوز ١٩٩٣ Mathews)). حتى قيل إن "كل اللغويات منذ دو سوسير هي لغويات بنيوية" (ايتشيسون Aitchison١٩٨٧: ٣٢)، كما قيل إن الأفكار البنيوية — بالمفهوم السوسيرى — "داخلة في كل مدرسة من مدارس اللغويات الحديثة" (كريستال ١٩٨٥).

ويمكن الربط بين أفكار دو سوسير وبين "البنيوية" structuralism باعتبارها مبدأً عاماً. فالبنيوية — كما أسسها الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي — شتراوس Claude Lévi-Strauss— هي أسلوب في التحليل يمكن من خلاله تحليل أي نشاط إنساني إلى شبكة عميقة من العناصر المترابطة التي تكون فيما بينها بنية مستقلة بذاتها. ولا تصلح العناصر المكونة لتلك البنية بمفردها، بل يجب أن تتصل بالعناصر الأخرى في البنية بالعلاقات المناسبة. وتكتسب العلاقات بين المكونات في البنيوية أهمية خاصة، فالعلاقة بين المكونات وليس المكونات وحدها هي التي تصنع البنية. فالعلاقات بين العناصر لا تقل أهمية عن العناصر ذاتها، وهى التي تجعل هناك فرقاً بين "البنية" وبين أي مجموعة من العناصر الفردية (هوكس ١٩٧٧: ١٧-١٨ Hawkes).

ولذا فإننا نلمس في اللغويات البنيوية تأكيداً على "العلاقات" بين العناصر المختلفة، فيقسم دو سوسير العلاقات إلى نوعين: علاقات أفقية / تتابعية syntagmatic (وهى علاقات تختص بالتتابع الأفقي بين عناصر اللغة، وعلاقات رأسية / ارتباطية paradigmatic (تختص بالعناصر التي يمكن أن تحل محل بعضها في تركيب معين، وقد استخدم دو سوسير أصلا تعبير associative). فالعلاقة بين الفعل والفاعل والمفعول به هي على سبيل المثال علاقة تركيبيةsyntagmatic، أما العلاقة بين الكلمات المختلفة التي يمكن أن تحل محل المفعول به في مثل هذا التركيب فهي علاقة ارتباطية paradigmatic، ويمكن تطبيق المبدأ نفسه على اللغة بجميع مستوياتها، مثل المستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي.

وإضافة إلى ثنائية العلاقات الأفقية التركيبية والعلاقات الرأسية الارتباطية، وثنائية اللغويات التاريخية واللغويات الحالية، أسس دو سوسير ثنائية أخرى، وهى اللغة *langue* والكلام *parole*. فاللغة تمثل النظام اللغوي في كليته، أو هو المعرفة باللغة التي يشترك فيها

جميع أعضاء مجتمع لغوي معين، والنظام اللغوي مفهوم مجرد. ولا يمكننا أن نقول أن فرداً واحداً من أفراد المجتمع يمتلك مثل تلك المعرفة، لكنها الأساس الذي يستقى منه الجميع أداءه اللغوي. أما "الكلام" فهو استعمال الأفراد الفعلي للغة. فهو تطبيق للنظام اللغوي — سواء بالحديث أو بالكتابة، في وقت معين وموقف معين. ويرى دو سوسير أن علينا دراسة النظام اللغوي وليس الكلام، فالنظام هو الأصل الثابت الذي يستقى منه الكلام، أما الكلام فيتغير من فرد إلى فرد، فإذا كنا نريد دراسة اللغة دراسة علمية فإننا سنجد ضالتنا في "اللغة" (بمعنى النظام اللغوي) وليس في "الكلام".

٢-٢ البنيوية الأمريكية:

في الوقت نفسه الذي كانت فيه أفكار دو سوسير تغير من شكل الدراسات اللغوية واتجاهاتها وترسي مبادئ البنيوية في أوروبا، كان هناك على الجانب الآخر من الأطلسي عدد من اللغويين انخرطوا في دراسة اللغة متبعين منهجا وصفيا تشابه في بعض جوانبه مع بنيوية دو سوسير، ويطلق مصطلح "البنيوية الأمريكية" على هؤلاء اللغويين الأمريكيين، الذين وصل منهجهم إلى مرحلة متقدمة على يد ليونارد بلومفيلد Bloomfield صاحب كتاب "اللغة" (١٩٣٣) وأتباعه، ونلاحظ أن هؤلاء اللغويين لم يسموا أنفسهم بالبنيويين، وإنما كانوا يشيرون إلى أنفسهم باعتبارهم "وصفيين". فقد كان همهم الأكبر في بدايات القرن العشرين هو وصف اللغات الأمريكية الأصلية وصفاً شاملاً، فقد كانت هذه اللغات على وشك الاندثار. وكان الهدف من هذا الوصف دينياً في المقام الأول، بهدف دراسة تلك اللغات والتخاطب مع أهلها لإدخالهم المسيحية، إلا أن علماء الأنثروبولوجيا أدركوا فيما بعد أهمية دراسة تلك اللغات ووصفها وتدوينها قبل اندثارها، ويعد فرانس بواز Boas وادوارد سابير Sapir من أوائل اللغويين الذين نحوا ذلك المنحى.

على أن هناك من الأسباب ما يكفي لإطلاق كلمة "البنيويين" على هؤلاء الوصفيين. فقد انتهجوا منذ البداية منهجاً حالياً synchronic في دراسة اللغة، كما أدركوا أن لكل لغة بنيتها المتفردة، خاصة أن اللغات التي كانوا يدرسونها كانت مختلفة اختلافاً كلياً عن اللغات الهندية — الأوروبية، فكان من غير المجدي محاولة دراستها في ضوء النحو التقليدي. وكما قال بلومفيلد (١٩٣٣) "من الخطأ أن نفترض أن نظام أقسام الكلام المعهود لدينا يمثل خصائص عامة تشترك فيها جميع لغات البشر".

ويذهب ماثيوز Mathews (١٩٩٣: ٦) إلى أن أفكار فرديناند دو سوسير قد أثرت بشكل أو بآخر في اللغوي الأمريكي ادوارد سابير، وبالتالي في اللغويات الأمريكية بصفة عامة. وإن كان الدرس اللغوي في أمريكا قد اتخذ اتجاهاً مغايراً للدرس اللغوي في أوروبا، حيث كان تأثير دو سوسير أشد قوة ووضوحاً. إذ يرى سامسون (١٩٨٠: ٥٥، ١٠٧-١٠٨) أن اللغويات الأمريكية كانت أكثر تركيزاً على العلاقات الأفقية التتابعية syntagmatic، في حين اهتمت اللغويات الأوروبية بالعلاقات الرأسية الارتباطية paradigmatic. وربما كان السبب في ذلك يرجع لطبيعة اللغات التي كان يدرسها كل فريق أو في أغراض البحث اللغوي نفسها.

على أن الخاصية الواضحة التي تميز البنيوية الأمريكية هي عدم التركيز على الجانب الدلالي للغة. فقد كان الهدف الأساسي لبلومفيلد وأتباعه هو وضع معايير دقيقة وصارمة تصلح لوصف أي لغة، حتى ولو لم تكن معروفة أو مدونة، مثل لغات سكان القارة الأمريكية الأصليين. وقد استمر تأثير بلومفيلد على اللغويات الأمريكية قرابة عقدين من الزمان، وهي الفترة التي يطلق عليها "الفترة البلومفلدية"، وفيها انخرط اللغويون في العمل الميداني يجمعون الجمل والنصوص، ويحللونها نزولاً بها إلى عبارات وكلمات ووحدات صرفية ووحدات صوتية، لكن معايير بلومفيلد

الصارمة والدقيقة لم تكن تصلح لما هو أكثر من النواحي الملموسة للغة. ولم يكن بلومفيلد نفسه يسعى إلى ذلك، فقد كان يعتبر المعنى "نقطة الضعف في دراسة اللغة"، وأنه سيبقى كذلك حتى تبلغ المعرفة الإنسانية مبلغاً في التقدم أبعد كثيراً مما هي عليه الآن" (بلومفيلد ١٩٣٣ : ١٤٠). فدراسة المعنى تتطلب أشياء كثيرة. منها السياق الوقفي (كالزمان والمكان والعلاقة بين المشاركين في الحديث) ومنها ما يقصده المتكلم وما يفهمه المستمع وهي جوانب يصعب دراستها علمياً كما تدرس الأصوات مثلاً. مما حمل بلومفيلد والأمريكيين من بعده على عدم التركيز على المعنى الدلالي. والتركيز فقط على ما أسموه بـ "المعنى التركيبي" (فريز ١٩٥٢) وهو المعنى الذي يفهم من شكل الجملة وليس من دلالات الألفاظ. وكان فريز (١٩٥٢) يخترع ألفاظاً لا وجود لها في اللغة الإنجليزية ويضعها في جمل، ليثبت انه يمكن التوصل إلى معنى تركيبي بغض النظر عن معاني الألفاظ. وعلى نفس المنهاج تقريباً سار تشومسكي، الذي فرق بين السلامة النحوية وبين القبول. مؤكداً على أن السلامة النحوية هي أساس الدرس اللغوي وليس القبول. وتشومسكي (١٩٥٧ : ١٥) هو الذي قال *Colorless green ideas sleep furiously* (أو "الأفكار الخضراء التي لا لون لها تنام في غضب"). موضحاً إن الجملة سليمة نحوياً وأن مسألة قبولها في الاستخدام الفعلي أو عدم قبولها ليست من اختصاص نحوه التحويلي.

٣- بين التحويلية والوظيفية

٣-١ النموذج التوليدي التحويلي

يمكننا القول بأن المنهج الذي ساد الدرس اللغوي بعد المرحلة البنيوية/البلومفلدية حتى الثمانينيات من القرن الماضي هو المنهج التوليدي التحويلي، ذلك المنهج المرتبط باللغوي الأمريكي ناعوم تشومسكي، الذي يعتبره الكثيرون أعظم اللغويين تأثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد أحدث تشومسكي Chomsky بكتابه الأول "البنى التركيبية" *Syntactic Structures* (١٩٥٧) ثورة في عالم اللغويات (أطلق عليها "الثورة التشومسكية" the Chomskyan Revolution) تبعه فيها الكثيرون (خاصة في الولايات المتحدة)، وعارضه فيها الكثيرون، لكن الأثر الكبير للمنهج التحويلي لا ينكره الأتباع والمعارضون على حد سواء.

وقد مضى الآن نصف قرن على صدور كتاب تشومسكي وظهور النموذج التحويلي. وخلال تلك السنوات حدثت تغييرات كبرى في هذا النموذج، سواء على المستوى النظري أو على مستوى التطبيق والتحليل والوصف. وتختلف الصيغة الحالية (وهي المعروفة بالبرنامج الاختزالي The Minimalist Program) عن الصيغة الأصلية التي اقترحها تشومسكي عام ١٩٥٧ وعن التطورات التي أدخلت عليها في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. لكن من الأهمية بمكان أن نلقي الضوء على الصيغ المبكرة التي اقترحها تشومسكي، والتي تعكس فلسفته للغة ورؤيته لعلم النحو.

على عكس البنيويين، حاول تشومسكي أن يربط نموذجه بالنحو التقليدي، وهو المصطلح الذي لم يحبذ تشومسكي استخدامه، وإنما أشار إليه بالنحو "الفلسفي" (بمعنى "العلمي") أو "النحو العام" Universal Grammar). وقد بدأ تشومسكي دعوته إلى النموذج التحويلي بانتقاد المنهج البنيوي الصرفي الذي كان سائداً في منتصف القرن العشرين. ولم يكتف تشومسكي بالهجوم على الوصفية البنيوية، بل إنه فند الانتقادات التي وجهها البنيويون إلى النحو التقليدي. فقد دافع تشومسكي عن بحث التقليديين عن الكليات اللغوية، وعدم اهتمامهم بالخصائص الفردية للغات. ويرى تشومسكي (١٩٧١) أن المهمة الأساسية للغويات هي اكتشاف الكليات التي تشترك فيها جميع اللغات، كما يرى أن "اللغات لا تختلف إلا قليلا على مستوى البنية العميقة، وهو المستوى

الذي يعكس الخصائص الأساسية للفكر والإدراك". لكنها "قد تختلف كثيراً على مستوى البنية السطحية، وهو المستوى الأقل من حيث الأهمية".

وينتقد تشومسكي إصرار البنيويين على الوصفية. ويرى أن الاكتفاء بالوصف كما يفعل البنيويون لا يجدي كثيراً من الناحية العلمية كما يزعمون، ويعتبر تشومسكي ذلك "من المفارقات". فالعلم يهدف أساساً إلى "تفسير" الظواهر لا مجرد وصفها. ولا يرى تشومسكي أية قيمة في وصف — مهما كان دقيقاً — لا يؤدى إلى تفسير.

وإضافة إلى ذلك ينكر تشومسكي تهمتين ألصقهما البنيويون بالمنهج التقليدي. أولاهما أن النحو التقليدي أهمل الظواهر الصوتية، وثانيتهما أنه قائم بالكلية على اليونانية واللاتينية. إذ يرى تشومسكي أن علم الأصوات كان من بين الاهتمامات الأساسية للنحاة الفلسفيين. وأن هناك مدارس — مثل المدرسة الفرنسية — كانت مختلفة عن التأثر بالدرس اللاتيني القديم، رغم التقارب المعروف بين اللغتين الفرنسية واللاتينية.

ويمكننا بعد ذلك أن نشير إلى نقطتين تمثلان أساس النظرية التحويلية كما طورها تشومسكي. أما الأولى فتتعلق بمفهوم "البنية العميقة" و "البنية السطحية" للجملة. ويعرفهما تشومسكي (١٩٧١) كما يلي:

> البنية العميقة للجملة هي الشكل التحتي المجرد الذي يحدد معنى الجملة. وهي موجودة بالعقل لكنها لا تتمثل مباشرة بالضرورة في صورة إشارة مجسدة. أما البنية السطحية فهي التنظيم الفعلي للإشارة المجسدة إلى عبارات مختلفة التركيب، وإلى كلمات متباينة الأقسام، وأدوات وعلامات إعرابية وترتيب معين إلى غير ذلك.

وينتقد تشومسكي الوصفيين الأمريكيين لعدم محاولتهم التعامل مع البنية التحتية وعلاقاتها بالبنية السطحية، ولاهتمامهم المطلق بالبنية السطحية، أي بالشكل الصوتي للجملة وتنظيمه إلى وحدات متباينة الطول والقصر.

ويمكننا القول بأن مفهوم البنية العميقة هو امتداد لمفهوم "الجملة النواة" kerned sentence الذي قدمه تشومسكي في نموذجه الأول (١٩٥٧)، حيث احتج بأن وصف اللغة يمكن أن يكون أبسط وأقرب إلى الحدس إذا افترضنا وجود جملة أصلية تشتق منها جمل أخرى، فبدلاً من وصف جميع الجمل المرتبطة دلالياً يمكننا الاكتفاء بوصف جملة واحدة، هي الجملة المثبتة لا المنفية، والمبنية للمعلوم لا المبنية للمجهول، والبسيطة لا المركبة، والخبرية لا الاستفهامية. وما خالف ذلك فهو مشتق من الجملة النواة عن طريق عدد من القواعد التحويلية. فجملة مثل "ألم يفتح الباب؟" هي جملة منفية واستفهامية ومبنية للمجهول، وعليه فهي ليست جملة نواة، وإنما هي مشتقة من جملة أبسط تركيبياً مثل "فتح فلان الباب". ثم صارت إلى الشكل الذي هي عليه عن طريق عدد من "القواعد التحويلية" حولت تلك الجملة الأصلية إلى الجملة الاستفهامية المنفية المبنية للمجهول. ورغم اختلاف مفهوم "البنية العميقة" عن مفهوم "الجملة النواة" فان النظر إلى ذلك المفهوم الأخير يساعدنا في فهم فكرة البنية العميقة كما طورها تشومسكي في منتصف الستينيات.

ومن الفروق الأساسية بين النموذجين أن القواعد التحويلية في نموذج الجملة النواة تستطيع تغيير معنى الجملة (المثبتة إلى المنفية مثلا)، أما في نموذج البنية العميقة فالقواعد التحويلية تحقق المعنى ولا تغيره، فالبنية العميقة كما عرفها تشومسكي وكما ذكرنا هي التي تحدد المعنى. فإذا كانت الجملة منفية مثلاً فهي كذلك في بنيتها العميقة. ويقتصر دور القاعدة التحويلية على تحقيق تلك الجزئية من المعنى في صورة ملموسة.

ويفرق تشومسكي (١٩٦٥: ٤) تفرقة نظرية بين "القدرة اللغوية" competence و"الأداء اللغوي" performance، إذ يشير مصطلح القدرة إلى معرفة مستخدم اللغة المثالي (المتحدث-المستمع المثالي) بلغته، فالقدرة هي النحو داخل العقل، وهي مفهوم نظري مجرد يمثل اللغة في أنقى صورها وأصحها. أما الأداء فهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية، وهو بالتالي يمثل التطبيق العملي للمعرفة (القدرة) اللغوية. وقد لاحظ كثيرون (مثل بالمر ١٩٨٣، وسامسون ١٩٨٠) أن تفرقة تشومسكي بين القدرة والأداء تماثل إلى حد بعيد تفرقة دو سوسير بين "اللغة" و"الكلام". فالقدرة عند تشومسكي هي، مثل "اللغة" عند دو سوسير، صورة مثالية للغة، كما أن "الأداء"، مثله مثل "الكلام"، هو تحقيق لهذه الصورة المثالية في الواقع الفعلي.

على أن هناك جانباً مهماً تختلف فيه ثنائية دو سوسير عن ثنائية تشومسكي. فثنائية دو سوسير هي ثنائية لغوية-اجتماعية في الأساس. فـ "اللغة" هي مفهوم جماعي، فهي المعرفة اللغوية التي يشترك فيها جميع أعضاء مجتمع لغوي معين، أما "الكلام" فهو التطبيق الفردي لتلك المعرفة الجمعية. وعلى الجانب الآخر فان ثنائية تشومسكي هي ثنائية لغوية-نفسية، إذ يركز تشومسكي على المعرفة الموجودة داخل عقل المتحدث باللغة وليس على المعرفة الجمعية لأعضاء المجتمع اللغوي. ويضيف سامسون (١٩٨٠: ٥٠) أنه على الرغم من أن "قدرة" تشومسكي تذكرنا بـ "لغة" دو سوسير، وهذا ما أكده تشومسكي نفسه، "فإن هناك فرقاً مهما يبدو أن تشومسكي لم يقدره حق قدره، فالقدرة لدى تشومسكي كما يوحي المصطلح هي خاصية مرتبطة بالفرد، أي مسألة نفسية ... وتشومسكي في هذا مثله مثل سابقيه من الأمريكان ينظر إلى لغة الفرد باعتبارها الأساس، أما اللغة بمعناها الأوسع بوصفها لغة مجتمع أو لغة أمة فهي بالنسبة لهم مفهوم ثانوي، أو طريقة مناسبة للإشارة إلى عدد ضخم من الكفاءات اللغوية الفردية المتشابهة إلا في بعض تفاصيلها الصغيرة". والواقع أن التوجه النفسي للنظرية التحويلية من أركانها الأساسية، إذ يرى تشومسكي (١٩٧٢) أن الهدف النهائي من دراسة اللغة هو أن نفهم بشكل واضح الخصائص الأصيلة للعقل البشري.

وإذا كانت القدرة اللغوية تمثل "النحو العقلي" أو "النحو الداخلي"، فإن هذا يعني استعمال مصطلح "النحو" بمعنيين أساسيين في النموذج التحويلي. إذ يشير المصطلح أيضاً إلى النموذج الذي يصوغه اللغوي لوصف النحو العقلي وصفاً منهجياً (تشومسكي ١٩٦٥). فالنحو الذي يصوغه اللغوي هو محاولة لتفسير النحو العقلي أو القدرة اللغوية. ولابد من مراعاة وجود هذين المعنيين للمصطلح في أدبيات النحو التحويلي.

وثمة نقطة أخرى تتعلق بنطاق مصطلح "النحو" عند تشومسكي وأتباعه. إذ لا يقتصر "النحو" عندهم على النواحي الصرفية والتركيبية كما هو الحال عند التقليديين، بل تدخل فيه الصوتيات والمعاني (مع تذكر الفرق بين مفهومي السلامة النحوية والقبول واهتمام تشومسكي بالأول على حساب الثاني). فالقواعد التحويلية هي التي تحول البنية العميقة (أو "الشكل المنطقي" كما أطلق عليها فيما بعد) التي تمثل المعنى إلى بنية سطحية (أو "شكل صوتي") تمثل الجملة النهائية في صورتها المنطوقة.

وإذا كان علماء اللغة يحاولون تمثيل القدرة اللغوية، فان القواعد التي يصوغونها يجب أن تؤدى الوظائف نفسها التي تؤديها القدرة اللغوية. فالقدرة اللغوية تتيح للمتكلم أن ينتج أي جملة سليمة نحوياً وأن يرفض أية جملة معيبة نحوياً، وعليه فان النحو الذي يصوغه اللغوي ينبغي أن يكون قادراً على توليد جميع الجمل الممكنة في اللغة، وعلى رفض أية جملة غير سليمة. وأيضاً تتيح القدرة اللغوية إنتاج عدد لانهائي من الجمل الجديدة، أي الجمل التي لم تنطق من قبل ولم تسمع من قبل، وهي خاصية من خصائص اللغة تسمى "الإنتاجية" أو "الإبداع". وهنا يجب على

اللغوي أيضاً حين يصوغ قواعده أن يضمن إنتاجية هذه القواعد لعدد لانهائي من الجمل. وتفهم اللغة في المنهج التحويلي على أنها عدد لانهائي من الجمل ينتج عن عدد محدود من القواعد.

ويستطيع النحو التحويلي تفسير بعض الظواهر، مثل القدرة على التفرقة بين التراكيب المتماثلة سطحياً والمختلفة من حيث العلاقات بين عناصرها، وكذا حالات الاختلاف الشكلي رغم تماثل المعنى، وحالات الالتباس (أو وجود أكثر من معنى للبنية الواحدة)، وذلك بفضل افتراض وجود بنية عميقة للجملة وبنية سطحية والربط بينهما بالقواعد التحويلية.

فإذا كانت الجملة المبنية للمعلوم ونظيرتها المبنية للمجهول تؤديان المعنى نفسه تقريباً فانه يمكن الربط بينهما بافتراض أن بنيتهما العميقة واحدة لكن تطبيق قواعد تحويلية مختلفة أدى إلى اختلاف بنيتهما السطحيتين. أما بالنسبة لحالات الالتباس أو التماثل السطحي مع اختلاف العلاقات بين المكونات، فان البنية العميقة تكون مختلفة، ويكون التماثل على المستوى السطحي فقط بفضل تطبيق قواعد تحويلية أدت إلى مثل هذا التشابه. وبصفة عامة يقول التحويليون عن منهجهم أنه يتوافق مع حدسهم عن اللغة بإعطائه تفسيرات مقنعة للعلاقات بين أمثال تلك الجمل.

ونذكر في النهاية بأن النموذج الذي ارتبط بتشومسكي قد مر بمراحل متعددة من الإضافة والتطوير، ساهم فيها لغويون ذوو اهتمامات متباينة، وقاموا بتطبيق النموذج التحويلي على جوانب لم تتطرق إليها الصيغة الأصلية التي اقترحها تشومسكي في البداية. وأهم تلك الجوانب إدخال الوظائف النحوية للكلمات في تحليل الجملة، وهو الاتجاه الذي بدأه فيلمور (١٩٦٨) وأسماه "نحو الحالات الإعرابية "Case Grammar"، في رد فعل منه على إهمال النظرية القياسية لتشومسكي الوظائف النحوية واهتمامها بأقسام المكونات (كالمكون الاسمي والفعلي). وقد أدى نمو الحالات الإعرابية إلى تطور النظرية التحويلية فيما بعد، وخاصة فيما يتعلق بدراسة الأدوار المحورية thematic roles للمكونات في نظرية العمل النحوي والربط Government and Binding theory، حيث تستخدم مصطلحات مثل القائم بالفعل agent والمتأثر بالفعل patient والهدف goal لوصف الوظائف الدلالية لعناصر الجملة.

ورغم هذه التطورات وغيرها فقد ظل النموذج التحويلي محصوراً داخل إطار الجملة، ولم يتعد حدود الجملة ليتناول ملاءمتها للسياق اللغوي أو للموقف الذي تقال فيه. وهي مسائل يرفض التحويليون الخوض فيها من حيث المبدأ. لكنها أيضاً كانت من أهم أسباب النقد الذي وجه إلى النظرية. وهو النقد الذي بدأ يلفت الانتباه في بداية السبعينيات. وكان من أهم معارضي النظرية التحويلية اللغوي ديل هايمزDell Hymes (انظر هايمز ١٩٧١). فقد كان تشومسكي (٦٢:١٩٦٨) يرى أنه "إذا كنا نريد أن نفهم لغة الإنسان والقدرات النفسية التي تقوم عليها، فان علينا أن نسأل أولاً: "ما اللغة؟" وليس "كيف" أو "لأي غرض" تستخدم؟". أما هايمز فقد أكد على أن سؤال "ما اللغة؟" لا يمكن أن ينفصل عن "كيف ولماذا نستخدمها؟".

كما اعترض هايمز على حصر معرفة الإنسان باللغة في "القدرة اللغوية" كما عرفها تشومسكي، إذ أن من شأن ذلك أن يحصر المعرفة اللغوية في إطار القواعد النحوية التي تتيح إنتاج الجمل السليمة وتجنب الجملة المعيبة. وهذه — طبقاً لهايمز — رؤية غير مكتملة للمعرفة اللغوية. فالمتحدث باللغة لا يستطيع إنتاج الجمل النحوية فحسب، بل إن لديه القدرة البديهية أن يستخدم تلك الجمل في سياقها المناسب، وهي القدرة التي أطلق عليها هايمز (١٩٧١) "القدرة الاتصالية" (communicative competence) لتميزها عن القدرة بالمعنى الذي حصرها فيه تشومسكي. إن القدرة اللغوية ليست مجرد معرفة الجمل السليمة والجمل غير السليمة، وإنما هي تشمل معرفة بمستويات اللغة المختلفة واختيار المستوى الملائم للموقف وللمخاطب بما يخدم الغرض

الإتصالي، وتشمل المعرفة بتكوين نص متماسك وترتيب الكلمات بما يخدم الرسالة المراد توصيلها. وقد اضطر تشومسكي بعد ذلك إلى الرد، موضحاً أن هناك فرقاً بين "القدرة النحوية" و"القدرة البرجماتية"، والمصطلح الأول مصطلح أدق في التعبير عن مدلوله من سابقة "القدرة"، أما الثاني فهو في جوهره مماثل لمصطلح "القدرة الاتصالية" الذي اقترحه هايمز (انظر تشومسكي ١٩٧٧: ٤٠). ومع ذلك فقد ظل التحويليون في الأغلب ملتزمين منهجياً بعدم الدخول في النواحي البرجماتية/ الاتصالية. وعلى الرغم مما أدخله التحويليون في منهجهم من إضافات وتعديلات (يكاد بعضها يمثل نظريات مستقلة) فقد ظل المنهج التحويلي شكلياً، يهتم ببنية الجملة أكثر من اهتمامه باستخدامها في سياقها اللغوي أو الموقفي.

٣-٢ النموذج الوظيفي- النظامي

تمثل ملاحظات هايمز أحد الأسباب التي أدت إلى تحول الكثيرين عن المذهب التحويلي، إذ بدأت تتضح الحاجة إلى إعادة النظر في ذلك الاتجاه الشكلي، خاصة بعد أن دانت السيطرة للتحويلية وأتباعها لفترة طويلة على الدرس اللغوي بشكل عام. ازداد الإحساس بعقم المنهج التوليدي، لما يتسم به من اهتمام بالشكل على حساب المعنى، وعدم تجاوزه حدود الجملة، وعدم التفاته للسياق اللغوي أو الاجتماعي الذي تستخدم فيه اللغة. وأصبح هناك اقتناع متزايد بين المهتمين بدراسة اللغة بأن المناهج الشكلية التي لا تتطرق إلى الاستعمال ولا تتجاوز حدود الجملة لم يعد لديها المزيد لتقدمه، فضلاً عن كونها لا تعبر عن حقيقة اللغة باعتبارها وسيلة للاتصال في المقام الأول. إذ لا يمكن فهم ماهية اللغة دون البحث في الوظيفة التي نشأت اللغة لتؤديها أولاً، فالشكل اللغوي لم يسبق الوظيفة اللغوية، وإنما هو يتحدد ويتشكل وفقا لتلك الوظيفة. وهذا هو جوهر المنهج "الوظيفي" لدراسة اللغة، الذي أصبح يجتذب أعداداً متزايدة من الباحثين منذ أواخر القرن الماضي، حتى أصبحت الساحة الآن يتقاسمها منهجان رئيسيان: المنهج الشكلي، ويمثله التحويليون ومن خرج من عباءتهم، والمنهج الوظيفي، ويمثله البريطاني مايكل هاليداي Halliday صاحب النحو الوظيفي-النظامي Systemic-Functional Grammar وزملاؤه (رغم وجود مدارس أخرى تمضي في الاتجاه نفسه، مثل منهج "النحو الوظيفي" لسيمون ديك (Dik(١٩٨٣)).

وتوجد عدة فروق أساسية بين المنهج التحويلي وبين المنهج الوظيفي. فمن الناحية التاريخية نجد أن جذور المنهج الشكلي ترجع إلى المنطق والفلسفة، بينما تمتد جذور المنهج الوظيفي إلى البلاغة والإثنوغرافيا (هاليداي ١٩٩٤). وقد رأينا أن تشومسكي حاول ربط نموذجه بما وصفه بـ "النحو الفلسفي"، خاصة فيما يتعلق بسعيه إلى البحث عن الكليات التي تشترك فيها اللغات الإنسانية، والتي تمثل ركناً أساسياً في المدرسة التحويلية. أما نموذج هاليداي فهو مرتبط بأعمال برونسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malinowski، الذي ركز على أهمية دراسة الموقف الذي تستعمل فيه اللغة، والذي صك مصطلح "سياق الموقف" قياساً على السياق اللغوي (مالينوفسكي ١٩٢٣: ٣٠٦). وهو مرتبط أيضاً بأعمال رائد اللغويات في بريطانيا جيه آر فيرث J.R. Firth، الذي عرف المعنى بأنه وظيفة في سياق معين، مؤكداً أن "لا يمكن أن تؤخذ أية دراسة للمعنى مأخذ الجد ما لم تكن مقترنة بدراسة السياق الكامل" (فيرث ١٩٥٧: ٧٠). وقد أطلق على مذهب هاليداي وزملائه "الفيرثية الجديدة" أو "مدرسة لندن". ويلاحظ بتلر (١٩٨٥: ٨٤) أنه "من السذاجة تجاهل تأثر تفكير هاليداي بالأفكار الوظيفية (بالمعنى العام للكلمة) الموجودة في أعمال مالينوفسكي وفيرث ولغويي مدرسة براغ". وقد انعكس هذا الاختلاف في الجذور على أسلوب كل منهج في التحليل اللغوي: ففي حين يهتم المنهج الشكلي بالبنية وبالعلاقات بين البنى المختلفة للجملة، تتجاوز المناهج الوظيفية حدود الجملة، وتبحث في السياق اللغوي أو غير اللغوي الذي

تستخدم فيه الوحدة اللغوية. وعلى سبيل المثال، فإن المبني للمجهول هو بالنسبة للشكليين بنية سطحية ترتبط بالمبني للمعلوم من ناحية البنية العميقة والقواعد التحويلية التي تربط بين البنيتين. أما بالنسبة للوظيفيين فهو اختيار يقوم به المتكلم لملاءمته للمعنى المقصود في سياق لغوي وموقفي معين، خلاف الاختيار الآخر وهو المبني للمعلوم، الذي قد يكون ملائما في سياق آخر. فالمنهج الوظيفي لا يهتم فقط بوصف الأشكال التركيبية المختلفة، وإنما يفسرها بالإشارة إلى أسباب وجودها.

ومن الفروق الجوهرية الأخرى بين المنهجين الشكلي والوظيفي رؤية أتباع كل منهج للهدف من دراسة اللغة. وقد لاحظنا أن تشومسكي يرى أن الهدف النهائي من دراسة اللغة هو التوصل لفهم أفضل للعقل البشري وخصائصه. وهكذا فإن اللغة لديه لا تدرس لذاتها، وإنما تدرس بوصفها وسيلة لفهم ظاهرة أخرى. وهو ما يرى الوظيفيون أنه يجرد اللغويات من استقلاليتها. ويرى هاليداي (١٩٩٤: ٢٩-٣٠ من المقدمة) أن فهم العقل البشري من خلال اللغة ليس إلا واحداً من تطبيقات عديدة ممكنة للنظرية اللغوية. ويدرج هاليداي أكثر من عشرين تطبيقاً مماثلاً، منها فهم طبيعة اللغة ووظائفها، ومنها فهم العلاقة بين اللغة والثقافة، ومنها فهم تطور اللغة عبر الزمن، ومنها فهم تطور اللغة لدى الإنسان عبر المراحل العمرية المختلفة، ومنها فهم النصوص وتقييمها، ومنها فهم أشكال اللغة ومستوياتها المتنوعة في المجتمع، ومنها تحليل الخطاب، نقدياً كان أم غير نقدي، ومنها دراسات الترجمة وتطوير برامج اللغويات الحاسوبية، ومنها تعليم اللغات بطبيعة الحال. لكن اللغويات في النموذج الوظيفي لا تخضع لأي من تلك المجالات، كل ما هنالك هو أن المنهج الوظيفي له من العمومية ما يكفي ليسع كل تلك التطبيقات المتباينة.

ولا يوافق الوظيفيون على تفرقة التحويليين بين "القدرة" و "الأداء" (كما لا يوافقون على التفرقة بين "اللغة" و "الكلام" عند دو سوسير والبنيويين). ولا تكمن المشكلة في رأيهم في مجرد التفرقة بين المفهومين، وإنما تكمن في انحياز النظرية إلى القدرة على حساب الأداء — أي في تفضيل النظام المثالي المجرد على الاستخدام الفعلي للغة. وهكذا فإن هاليداي يعترض على تصوير اللغة على أن لها شكلاً "نقياً" مثالياً "يتلوث عند ترجمته إلى حديث فعلي" (هاليداي ١٩٧٣). كما رأى هاليداي أن الثمن الذي توجب دفعه للشكلية على طريقة تشومسكي هو ثمن فادح للغاية، فقد تطلبت هذه الشكلية درجة عالية من المثالية تحولت معها اللغة الطبيعية إلى تراكيب اصطناعية (هاليداي ١٩٧٧: ٤٥). وبالمثل يرى ديك (١٩٨٣) أنه "لا يوجد أي مبرر لفصل القدرة عن الأداء ودراستها بمعزل عنه".

وينتقد هاليداي تشومسكي لأنه قطع جسور الحوار بين مذهبه وبين أصحاب التوجه الاجتماعي الإثنوغرافي، وهو حوار لو تم لكان له نتائج مفيدة لعلم اللغة. إلا أن تشومسكي قدم نظريته في صورة شديدة القطبية، استهدف بها القضاء على الوصفيين. وفي سبيل ذلك أساء تشومسكي تقديم أعمال سابقيه ومعاصريه الآخرين بشكل استحال معه إقامة أي حوار بين الفريقين بعد ذلك لأكثر من عقد. أما ادعاء التحويليين بوجود "حقيقة نفسية" لنظريتهم فهو ما لم يستطع أحد إثباته، وسرعان ما هجره التحويليون، وفقدت النظرية التحويلية بهذا بريقها الأول الذي كان سببا في اجتذاب العديد من اللغويين إلى النظرية في بدايتها (هاليداي ١٩٧٧: ٤٥).

وكما يدل الاسم، فإن النحو الوظيفي-النظامي يعتمد على شقين أساسيين، يمثل الشق النظامي منهما الأساس النظري، في حين يمثل الشق الوظيفي الجانب التطبيقي للنظرية. ويعتمد النموذج في شقه النظري على فكرة النظام اللغوي system كمقابل للبنية structure، وهي فكرة ترجع أساساً لفيرث، وفيها يتعلق محور النظام اللغوي بالعلاقات الرأسية الارتباطية paradigmatic في حين يتعلق محور البنية بالعلاقات الأفقية التتابعية syntagmatic، فالنظام

يختص بالاختيار (إمكانية الاختيار من بين أكثر من عنصر في كل مرحلة من مراحل استخدام اللغة)، بينما تختص البنية بالعلاقات بين العناصر المختلفة داخل التركيب الواحد. وعلى سبيل المثال فإن نظام العدد في اللغة العربية هو نظام ثلاثي؛ فالاسم إما مفرد أو مثنى أو جمع، ولا يمكن أن يكون مفردا وجمعاً ومثنى في آن واحد. فهو بالتالي نظام مغلق لا يقبل الحذف أو الإضافة. ويصف هاليداي النظام بأنه شبكة من الاختيارات المركبة والمترابطة (هاليداي ١٩٧٦أ: ٣)؛ ففي أية مرحلة من مراحل البنية يقوم المتكلم بعدد من الاختيارات المتزامنة والمتتابعة. ويمكن وصف أي عنصر لغوي عن طريق تحديد مجموعة الخصائص التي تم اختيارها بالنسبة لهذا العنصر من مجموع الأنظمة المتاحة في اللغة. ويمكن أن يلقي هذا بعض الضوء على دور البنية في النحو النظامي، فالبنية هي الآلية التي تتحقق من خلالها الاختيارات التي تتيحها الأنظمة. ويوضح هاليداي (١٩٧٦أ: ٦) أن "التمثيل البنيوي للجملة مشتق من التمثيل النظامي". وعليه فإن الأخير هو التمثيل الأكثر تجريداً (أو "الأعمق"). وعليه فإن الوصف النظامي يمثل الشكل التحتي، الذي هو بمثابة "القدرة المعنوية" للغة، وهو مفهوم أقرب لمفهوم القدرة الاتصالية الذي اقترحه هايمز (١٩٧١) منه إلى مفهوم "القدرة النحوية" المرتبط بتشومسكي. وإن كان مصطلح هاليداي لا يركز على ما يعرفه المتكلم، وإنما على ما يمكن أن يفعله (هاليداي ١٩٧٦ ب: ٩). والحقيقة أن تركيز الوظيفيين على فكرة النظام إنما يؤكد مقولة سامسون (١٩٨٠: ٥٥، ١٠٧-١٠٨) أن اللغويات في أمريكا ركزت على العلاقات الأفقية/التتابعية في حين أن اللغويات في أوربا ركزت على العلاقات الرأسية/ الارتباطية.

وهناك عدد كبير من الأنظمة التي تعمل في اللغة، إلا أنه يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنظمة رئيسية تشكل مجتمعة نحو اللغة كاملا، وهي أنظمة الشكل mood ، والتعدي transitivity، والموضوع theme. والجملة هي مدخل تلك الشبكات المترابطة من الاختيارات، التي يمثل كل منها إمكانية معنوية مختلفة. فالشكل يختص بنوع الجملة (هل هي خبرية أم استفهام أم أمر؟) والتعدي يختص بالمعنى الذي يعبر عنه الفعل، وبه اختياران أساسيان (هما متعدٍ وغير متعدٍ). أما الموضوع فيختص باختيار نقطة انطلاق الجملة (وهو مفهوم يقترب من "المسند إليه" في العربية ولكن لا يتطابق معه) وما يخبر به عن نقطة الانطلاق تلك. وتعكس هذه الأنظمة الثلاث الوظائف الأساسية للغة في المجتمع. إذ يرى هاليداي أننا "يمكننا فهم نظام اللغة الطبيعية في ضوء الوظائف الاجتماعية التي نشأت اللغة لتؤديها" (١٩٧٦ب: ١٧). ويقر هاليداي بتأثره في هذه الناحية بمالينوفسكي، الذي كان يرى أن الملامح العامة الأساسية للنحو ترجع إلى الاستخدامات الأولية للغة (هاليداي ١٩٧٦ب: ٨)، وهو الأمر الذي يفصله كريس (١٩٧٦: ٨)، حيث يلاحظ أن ثمة تشابها قويا بين الوظيفة البراجماتية عند مالينوفسكي وبين الوظيفة الشخصية عند هاليداي. على أن نموذج هاليداي لم يكن قائما على ملاحظة المجتمعات البدائية كما هو الحال في نموذج مالينوفسكي، إذ يرى هاليداي (١٩٧٣: ١٠-١١) أن الأساس الوظيفي للغة يبدأ في الطفولة ويزداد تعقيداً مع نمو الحاجات الاجتماعية للإنسان عند البلوغ. كما أن الوظائف عند هاليداي لا تنفصل عن كيفية تنظيم اللغة نفسها وليست مجرد ظواهر خارجية (مان و ماثيسن ١٩٩١: ٢٣٩).

أما الوظيفة فهي عند هاليداي ليست مرادفاً للاستخدام، بل هي مفهوم أعمّ وأكثر تجريداً يتعلق بتنظيم اللغة. وبعبارة أخرى، فإن اللغة لها "استخدامات" كثيرة، ولكن ليس لها سوى عدد محدود من الوظائف الرئيسية (metafunctions ، انظر جريجوري Gregory ١٩٨٧). وهذه الوظائف هي: الوظيفة الشخصية (أو "البين-شخصية") interpersonal، والوظيفة الفكرية ideational والوظيفة النصية textual. وتناظر هذه الوظائف بشكل عام مستويات اللغة الثلاثة المعروفة في فلسفة اللغة ، والتي يمثلها التركيب syntax، والدلالة semantics، والبراجماطيقا

pragmatics، وعليه يمكن فهم الوظيفة الشخصية على أنها هي التي تحدد بنية الجملة، والوظيفة الفكرية هي التي تحدد العلاقات الدلالية بين عناصر الجملة، والوظيفة النصية هي التي تحدد تنظيم الجملة في سياق النص الذي ترد فيه لخدمة الرسالة التي يقصدها المتكلم. وهذه هي الطريقة التي تحدد بها الوظائف العامة للغة "نحو" اللغة. مما يدلنا على أن بنية الجملة ليست مجرد مفهوم شكلي، وإنما هي تتحدد بالمعاني والعلاقات بين المتكلمين وبعلاقة الجملة بالنص والسياق.

وتختص الوظيفة الشخصية بالعلاقة بين المتكلم والمستمع بدءاً من اختيار نوع الجملة، فإذا كان المتكلم يقدم معلومات للمستمع تكون الجملة خبرية، وإذا كان يطلب معلومات من المستمع تكون الجملة استفهامية، وإذا كان يطلب إليه فعل شيء تكون الجملة أمر. فهذه الوظيفة تحدد دوري المتكلم والمستمع في الجملة، وهي ترتكن إلى أنواع الجملة المعروفة في النحو التقليدي لكنها تربطها بالعلاقة الاجتماعية بين المشاركين في الفعل اللغوي. كما يمكن للمتكلم أن يعبر من خلال هذه الوظيفة عن حكمه على مضمون الجملة وذلك عبر تشكيل المعنى modality من خلال الأفعال والتعبيرات الدالة على الوجوب أو الإمكان أو الضرورة، والتي لا تغير من المحتوى الدلالي للجملة ولكنها تعد تعليقاً أو حكماً عليه.

أما الوظيفة الفكرية فتختص كما يدل اسمها بالأفكار التي تعبر عنها الجملة، متمثلة في العلاقات الدلالية بين مكوناتها، من الحدث الذي يعبر عنه الفعل (وقد قسمه هاليداي إلى عمليات مادية أو ذهنية أو قولية أو علاقية) والمشاركين في الحدث الذين يتحددون وفقاً لنوع العملية التي يعبر عنها الفعل (كالقائم بالفعل والمتأثر به، أو القائل والمقول، أو المستشعر والظاهرة المحسوسة)، وأية عناصر أخرى تعبر عن الظروف التي يتم فيها الحدث، وتسمى عناصر ظرفية (وتشمل الزمان والمكان والسبب والعلة والكيفية والشرط، ضمن معان أخرى). وهذه الوظائف دلالية وليست نحوية صرفة، فالقائم بالفعل Actor ليس هو بالضرورة الفاعل النحوي Subject، فـ "الباب" في جملة مثل "انفتح الباب" هو الفاعل النحوي، لكنه ليس هو القائم بالفعل. وبالمثل فإن "الشرطة" في "تم إلقاء القبض عليه بواسطة الشرطة" هي القائم بالفعل، ولكنها لا علاقة لها بالفاعل النحوي.

وتختص الوظيفة النصية بإنشاء النصوص، فهي الوظيفة التي تصنع الفرق بين الحدث اللغوي الحقيقي وبين مدخل في قاموس أو جملة في كتاب من كتب النحو. وهي التي تربط بين الشكل اللغوي وبين النص الذي ورد فيه والسياق الذي استخدم فيه. وكما يقول هاليداي (١٩٧٣: ٤٤)، "لولا المكون النصي للمعنى لما كان بإمكاننا أن نستخدم اللغة على الإطلاق". وللوظيفة النصية عنصران: التنظيم الموضوعي وبنية المعلومات، وكلاهما متعلق بالجملة بوصفها "رسالة" من المتكلم إلى المستمع. فالتنظيم الموضوعي يقسم الجملة إلى "موضوع" theme (وهو نقطة انطلاق الجملة بوصفها رسالة) و"محمول" rheme (وهو ما يقال عن الموضوع)، وهما مفهومان يقتربان كما ذكرنا من "المسند إليه" و"المسند"، ولكن هناك اختلافات كبيرة بينهما: منها أن المسند إليه هو بالضرورة اسم أو مكون اسمي، أما موضوع الجملة فلا يشترط فيه ذلك. ويلاحظ أن هاليداي قد استخدم مصطلحين قائمين بالفعل (وهما مستخدمان لتناول الظاهرة نفسها في مدرسة براغ) وأعاد تفسيرهما وتعريفهما بالطريقة المبينة أعلاه، وسوف أستخدم مصطلحي "الموضوع" و"المحمول" لشيوعهما مع مراعاة تعريف المصطلحين وعدم تحميلهما بمعان أخرى. أما بنية المعلومات فتتعلق بالمعرفة المسبقة التي يفترض المتكلم وجودها لدى المستمع (وتسمى المعلومات القديمة given information) والتي يقدمها المستمع باعتبارها أرضية مشتركة تمهد للرسالة الحقيقية التي يريد المتكلم توصيلها (أو المعلومات الجديدة new information التي قيلت من أجلها الجملة). وثمة علاقة بين التنظيم الموضوعي وبين بنية المعلومات، إذ يمثل موضوع الجملة في الأغلب الأعم معلومة

قديمة، أما المعلومات الجديدة فيمثلها المحمول. ولذ نجد أن نهاية الجملة هي في الغالب أهم أجزائها من ناحية المعلومات. لكن هناك حالات كثيرة يخالف فيها المتكلم هذا الوضع — الذي يمثل الأصل (غير الموسوم) في الجملة من الناحية النصية — تتعلق بأسباب تتجاوز حدود الجملة. ويمكن من خلال دراسة موضوعات الجمل — موسومة كانت أم غير موسومة — التعرف على حركية النص ككل وطريقة تكشّف الرسالة التي يبعثها النص. وما يرتبط بذلك من أساليب كالموضعة والتوكيد (انظر هاليداي ١٩٩٤: ٣٧-١٠٥). وقد تأثر هاليداي في تناوله لهذه الوظيفة بأفكار لغويي مدرسة براغ (مثل ماتيزياس Mathesius وترافنيتشيك Trávnítchek، ومصطلحاتهم، وخاصة فيما يتعلق بـ "المنظور الوظيفي للجملة". وهو التأثر الذي أكده هاليداي في أكثر من مناسبة (انظر على سبيل المثال هاليداي ١٩٧٠: ١٦١؛ ١٩٩٤: ٣٧).

٤- ملاحظات ختامية

يتضح لنا بعد هذا العرض الموجز لتلك المناهج اللغوية أن هناك اختلافات جوهرية بينها تتعلق بأصول كل منهج ورؤيته لطبيعة اللغة ومفهومه للنحو ونطاقه ومادة دراسته. فالنحو التقليدي يمتد إلى التراث اليوناني والروماني، أما المنهج البنيوي فقد نشأ بفضل أفكار دو سوسير والوصفيين الأمريكيين في أوائل القرن العشرين. وقد حاول تشومسكي أن يجد جذوراً لنحوه التحويلي في التقليد الغربي، باعتباره قدم المنهج التفسيري الباحث عن الكليات اللغوية. وأن يتجاوز البنيوية الوصفية على أساس ضيق رؤيتها وتركيزها على الخصائص الفردية للغات وعدم تجاوزها الوصف إلى التفسير. أما المنهج الوظيفي فهو متأثر بالبلاغة والإثنوغرافيا، بما فيهما من تأكيد على المعنى والسياق، وبخاصة آراء مالينوفسكي وفيرث ولغويي مدرسة براغ.

والنحو عند التقليديين هو مجموعة من القواعد الخاصة بالصحة اللغوية، فهو نحو تقعيدي في جوهره. كما أنه يركز على الكلمة باعتبارها الوحدة الأساسية في اللغة، وبالتالي فإن جل الاهتمام منصب على النواحي الصرفية وليس على تركيب الجملة. أما البنيويون والوصفيون فيعتبرون أن مهمة اللغوي هي وصف ما يقوله أهل اللغة فعلاً لا تعليمهم ما ينبغي عليهم أن يقولوه. ويهتم البنيويون أساساً بتركيب الجملة وتحليلها إلى مكوناتها المختلفة. ويرى التوليديون النحو باعتباره قدرة داخل العقل على إنتاج الجمل السليمة نحوياً ورفض الجمل غير السليمة. ويرون أن وظيفة اللغوي هي وضع نموذج لهذا النحو العقلي قادر على إنتاج الجمل السليمة فقط. ويتجاوز الوظيفيون هذه الرؤية إلى اعتبار النحو شبكة واسعة من الاختيارات تمثل ما هو ممكن في اللغة. ويربط منهجهم بين اللغة وبنيتها وبين الوظائف الاجتماعية التي نشأت اللغة لأدائها. ولا يقتصر الوظيفيون في دراسة النحو على مستوى الجملة وإنما يتجاوزونها إلى النص ككل وإلى السياق الاجتماعي الذي تستخدم فيه.

أما عن العلاقة بين الشكل والمعنى فقد بينا أن الخلاف بين التوقيفية والطبيعية قديم ويعود إلى الفلاسفة اليونانيين، الذين اختلفوا حول هذه القضية. أما البنيويون فإن تعريفاتهم للغة تؤكد صراحة أنهم يرون أن اللغة توقيفية. في حين يوافق الوظيفيون على أن اللغة توقيفية على مستوى العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها، إلا أنهم يرون أن نحو اللغة طبيعي، بمعنى أن الأنظمة والبنى النحوية إنما جاءت بتلك الهيئة لأن الوظائف الاجتماعية للغة هي التي تحتم ذلك.

وتختلف مادة الدراسة اللغوية أيضاً من منهج إلى آخر. فقد رأينا أن النحو التقليدي منحاز إلى اللغة المكتوبة والرسمية وإلى لغة الأدب القديم على وجه الخصوص. وعلى النقيض من ذلك يهتم البنيويون باللغة المنطوقة وحدها ويعتبرون أن اللغة كلام منطوق في الأساس، وأن الكتابة ما هي إلا تمثيل لما هو منطوق. أما التحويليون فلا يلتفتون إلا إلى السلامة النحوية، ولا يعنيهم إذا كانت الجملة مكتوبة أو منطوقة ما دامت سليمة نحوياً. ويرى الوظيفيون أن اللغة المكتوبة واللغة

المنطوقة شكلان مختلفان لكل منهما وظيفته التي يؤديها في المجتمع، وأن لكل منهما خصائصه المميزة على مستوى الجملة والأسلوب. ولذا فإن الوظيفيين يولون اهتماما خاصا بالفرق بين الشكلين ويرون أن كلا منهما يستحق الدراسة باعتباره يستخدم في سياقات معينة ويخدم أغراضاً اجتماعية محددة لا يمكن أن يؤديها الشكل الآخر.

وما دمنا قد نوهنا في البداية بالعلاقة بين النظريات اللغوية وبين نظريات النقد الأدبي، فلا بد أن نشير في النهاية إلى أن النظرية الوظيفية النظامية هي في الوقت الحالي النظرية الأقدر على الإسهام في مجال النقد الأدبي. إذ تتمتع النظرية بالقابلية للتطبيق في مجال تحليل الخطاب وتفسير النصوص، وقد ساهم هاليداي نفسه بذلك بتطبيق منهجه عمليا في تحليل النصوص الأدبية (انظر تحليله لنص "الورثة" لويليام جولدنج (هاليداي ١٩٧١)) وغير الأدبية (انظر تحليله لنص "الفضة" (هاليداي ١٩٩٤: ٣٦٨-٣٩١)). ويرجع هذا إلى التزام النظرية مبدئيا بربط اللغة بوظائفها الاجتماعية، كما أنها النظرية النحوية الوحيدة من بين النظريات التي عرضنا لها التي تتجاوز حدود الجملة إلى النص ككل، والتي تنظرَ إلى اللغة باعتبارها ظاهرة لا تنفصل عن السياق الثقافي والاجتماعي الذي ترد فيه، وتحلل كل هذا وفق معايير موضوعية وبشكل منهجي مفصل. فليس مستغرباً إذن أن تخرج من عباءة اللغويات الوظيفية مدارس تحليل الخطاب التي تبحث في تماسك النص لغوياً ومعنوياً، وتحليل الخطاب النقدي التي تسعى من خلال تحليل النص إلى الكشف عن الجوانب المتعلقة بالهوية والأيديولوجية وموقف المتكلم تجاه الأفكار المتضمنة في خطابه، وكذا الجوانب المتعلقة بالسلطة والهيمنة كما تعكسها اللغة. وهذا ما يؤكده فيركلوف Fairclough (١٩٩٥: ١٣١)، حيث يرى أن تجليل الخطاب النقدي يحتاج إلى "نظرية لغوية كنظرية هاليداي، تؤكد التعددية الوظيفية للغة، وتعتبر أي نص تجسيداً لما يطبق عليه هاليداي الوظائف "الفكرية" و"الشخصية" و"النصية" للغة". كما يوضح بلومارت Blommaert (٢٠٠٥: ٢٢-٢٤) أن أصول تحليل الخطاب النقدي ترجع إلى لغويي النحو الوظيفي النظامي، وأن منهج الوظيفيين اللغوي هو في رأي الكثيرين المنهج الأنسب والأكثر فائدة في تحليل الخطاب النقدي لما يوفره من معايير لغوية واضحة لتحليل العلاقات بين الخطاب وبين المعنى الاجتماعي.

المراجع:

Aitchison, J. (1987) *Linguistics.* 3rd ed. London: Hodder and Stoughton.

Blommaert, Jan (2005). *Discourse.* Key Topics in Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

Bloomfield, L. (1933). *Language.* New York: Holt.

Butler, C. (1985) *Systemic Linguistics : Theory and Applications.* London: Batsford.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures.* The Hague: Mouton.

Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax.* Massachusetts: *MIT.*

Chomsky, N. (1968). *Language and Mind* New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Chomsky, N. (1971). *Chomsky: Selected Readings.* Ed. Allen J.P.B. and P. van Buren. Oxford: Oxford UP.

Chomsky, N. (1972). *Language and Mind.* 2nd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Chomsky, N. (1977). *Essays on Form and Interpretation.* Amsterdam: North Holland.

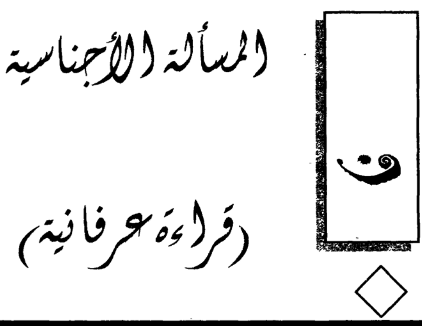
Crystal, D. (1985). *Linguistics.* 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.

De Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique génerale.* Translated into English as *Course in General Linguistics* (1959). Trans. Wade Baskin. Glasgow: Fontana.

Dik, S. (1983). *Advances in Functional Grammar.* Dordrecht: Foris.

Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language.* Language in Social Life Series. London: Longman.

Fillmore, C. (1968). "The Case for Case". In *Universals of Linguistic Theory.* Ed. E. Bach and R. Harms. New York: Holt: 1-88.
Firth, J.R. (1957). *Papers in Linguistics.* London: Oxford.
Fowler, H.W. (1965). *A Dictionary of Modern English Usage.* 2nd ed. Oxford: Oxford UP.
Fries, C. (1952). *The Structure of English.* New York: Harcourt.
Greenbaum, S. (1996). *The Oxford English Grammar.* Oxford: Oxford University Press.
Gregory, M. (1987). "Metafunctions: Aspects of Their Development, Status, and Use in Systemic Linguistics". In Halliday and Fawcett (eds.): 94-106.
Halliday, M.A.K. (1970). "Language Structure and Language Functions". In Lyons (ed.). *New Horizons in Linguistics.* Middlesex: Penguin: 140-165.
Halliday, M.A.K. (1971; repr. in Halliday 1973). "Linguistic Function and Literary Style: An Enquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*". In Seymour Chatman (ed.). *Literary Style: A Symposium.*
Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language.* London: Edward Arnold.
Halliday, M.A.K. (1976a). "A Brief Sketch of Systemic Grammar". In Kress (ed.): 3-6.
Halliday, M.A.K. (1976b). "The Form of Functional Grammar". In Kress (ed.): 7-25.
Halliday, M.A.K. 1977. *Aims and Perspectives in Linguistics.* Applied Linguistics Association of Australia, Occasional Papers Number 1.
Halliday, M.A.K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar.* 2nd ed. London: Arnold.
Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics.* Los Angeles: The University of California Press.
Hymes, D. (1971). *On Communicative Competence.* Philadelphia: Philadelphia UP.
Kress, G. (ed.) (1976). *Halliday: System and Function in Language.* London: Oxford UP.
Malinowski, B. (1923). "The Problem of Meaning in Primitive Languages". Rept. 1972 in *The Meaning of Meaning: A Study of the Influences of Language upon Thought and of the Science of Symbolism.* C.K. Odgen and I.A. Richards. London: Routledge: 269-336.
Mann W. and C. Mathiessen (1991). "Functions of Language in Two Frameworks". *Word 42.3: 231-249.*
Matthews, P.H. (1993). *Grammatical Theory in the United States from Bloomfield to Chomsky.* Cambridge: Cambridge UP.
Palmer , F.R. (1981). *Semantics.* 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP.
Palmer, F.R. (1983). *Grammar.* London: Penguin.
Robins, R.H. (1997). *A Short History of Linguistics.* 4th ed. Longman Linguistics Library. London: Longman.
Sampson, G. (1980). *Schools of Linguistics: Competition and Evolution.* London: Hutchinson.



محمد الصالح البوعمراني

أضحى من البدهي القول إن نظرية الأجناس الأدبية تشهد اليوم تراجعا ملموسا، وتشهد النصوص الأدبية مشكلة في التجنيس والتصنيف، بعد أن تمردت النصوص الحديثة ومرقت على أطر التحديد التقليدية. على الرغم من محاولة النقد الأدبي محاصرة هذه الظواهر النصية الجديدة بمفاهيم جديدة تحاول بدورها أن تفهم ثم تحاصر وتحدد مثل مفاهيم: "الكتابة"، و"النصية"، و"النّصنصة"، و"النص الجامع"، و"النص المركب"، و"النص الكلي"، و"الكتابة عبر النوعية" و"النص المفتوح"، فإن النص الإبداعي دائم الانفلات، تواق إلى الخروج والتمرد على الضوابط والحدود. فأضحت النصوص الإبداعية توسم بعبارات من قبيل: "كتاب"، و"سِفر"، و"ديوان"، و"نصوص". ولعل هذه النصوص تعلن انتماءها، على حد عبارة محمد مفتاح، إلى "ما بعد الحداثة"، لذلك اتسمت "بصفاتها الثقافية والعلمية والأدبية. وأهم خصائص هذه الثقافة هي الفوضى والتشتت، والانقطاع. ولكن وراء هذه الخصائص خصيصة النظام والانتظام"[1]. ونحن نروم من وراء هذا البحث معرفة النظام الكامن وراء هذه الفوضى، وإدراك الآلية التي تتحرك وفقها الأجناس الأدبية وتحققاتها النصية، على الرغم مما تحدثه الحداثة من تقويض للثوابت، وإرباك للسائد، وتغيير مستمر في صيرورة لا تنتهي. ولتحقيق هذه الغاية اعتمدنا على ما قدمه علم الدلالة العرفاني(sémantique cognitive) / علم دلالة الطراز (sémantıque du prototype)، من مفاهيم ورؤى رأينا أنها يمكن أن تقدم حلا لإشكالية التجنيس. واخترنا النظر في جنس أدبي بعينه هو "القصة القصيرة". على أن ما نقوله في هذا الجنس يمتد لينسحب على جميع الأجناس الأدبية.

تُعتبر القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية استعصاء على التحديد، ذلك أن الاتفاق على مميزات جامعة مانعة تندرج بموجبها جميع الأقاصيص ضمن حدود الجنس من الأمور التي لم يستطع النقد الأدبي إدراكها، ولعل هذا ما جعل أحمد السماوي يقر بعدم وجود "الأقصوصة" بـ"ال" التاجية بقدر ما توجد أقاصيص، يقول: "وسواء جاءت الأقاصيص من معايير إيتيانبل أو من مبادئ بو، فأنت لا محالة واجد شذوذا في هذه الأقصوصة أو في تلك، بحيث يمكنك الاستنتاج، مرتاح البال، أن الأقصوصة بال التاجية غير متوفرة، وليس يوجد إلا الأقاصيص بالجمع"[2]. ولعل مرد العجز عن تحديد دقيق للأقصوصة يمكن أن تندرج تحته كل التحققات

القصصية يرجع إلى أن جميع الميزات التي ضُبطت للأقصوصة سواء من هذا الناقد أو ذاك يمكن البرهنة على عكسها، وتقويضها عبر النصوص المندرجة تحت هذا الجنس الأدبي نفسه. فمميزات مثل: القِصر، والحقيقة، وبرود السارد، والتركيز (التكثيف)، ومحدودية الفضاء، ووحدة الانطباع.. كلها خصائص يمكن الإتيان بما يخالفها في المدونة النصية، ولعل هذا ما حدا بإيتيانبل Etiemble إلى القول: "وبكل إيجاز يستحيل أن ننسب إلى الأقصوصة قواعد وثوابت.. فالأقصوصة حاضرة في كل مكان، لكنها غير قابلة للإمساك بها، هي موجودة ولكن دون جوهر" (٣).

ولعل هذا ما جعل كل محاولات التنظير للقصة القصيرة، لا تلجأ إلى تحديدها تحديدا ذاتيا مستقلا، بقدر ما تنطلق من مقارنتها بالأجناس المجاورة لها كالرواية والحكاية الشعبية والخرافة وحتى الشعر، ولعل هذا أيضا ما جعل البعض يداخل أحيانا بين الخصائص الإنشائية للقصة القصيرة وخصائصها الجمالية.

إن المتأمل في التعاريف المقدمة "للقصة القصيرة" سواء ما نجده عند"إدجار آلان بو" في تركيزه على التكثيف والقصر: "ولهذه الغاية يجدر أن تكون الأقصوصة قصيرة محددة في الفضاء (أي نازعة إلى التكثيف) خاضعة بالكامل للأثر الحاد الذي تنتجه عند حل العقدة"(٤).

أو "وليام فوكنر" في تركيزه على طبيعة الشخصية في القصة القصيرة: "إن أقصوصة ما تبلور لحظة تُختار اعتباطيا وتكون فيها شخصية معينة في صراع مع شخصية أخرى أو مع محيطها"(٥).

أو ما يقدمه "أدلويس سيرا" (Edelweis Serra) الذي ركز في تعريفه على طبيعة الحدث: "القصة القصيرة بنية فنية تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف، وفق نسق متوافق، يخلق إدراكا كليا خاصاً به. فالقصة القصيرة، إذن، استمرارية محدودة تتعارض مع "عدم الاستمرارية غير المحدودة. والقصة القصيرة، كما يقول لوكاتش، نسق مغلق نسبيا من التداعيات، والمصاحبات، بينما الرواية نسق أوسع مفتوح، والقصة القصيرة نسق من التغريب والإدراك التركيبي، أما الرواية فنسق جمعي يدرك إدراكا تحليليا"(٦).

أو ما نجده مجملا عند نادية كامل: "إن القصة القصيرة – بشكل عام، كما يبدو من صفة "القص" التي تتصف بها – لا يحكمها الطول أو القصر فحسب، فإن تكوينها وإيقاعها ذاته متميزان. فهي عادة ما تتكون من أحداث قليلة: حدث مفاجئ، لقاء بلا غد، حفل، مرض قصير... إلخ، وهي تصور فترة زمنية قصيرة من حياة أبطالها، ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثفة، تحكي بإيجاز عن ماضي الشخصية، وتخطط لمستقبلها، وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوضوح"(٧).

يلاحظ أنها أرادت أن تقدم حدا أرسطيا لمقولة "القصة القصيرة"، بمعنى أنها تعاريف تنسجم مع نظام المَقْوَلَة الأرسطي، وهذا النظام يتأسس على سؤال مركزي هو: كيف نُمَقْوِل؟ أو بعبارة أخرى وفق أي مقياس نقرر انتماء أو عدم انتماء شيء ما إلى مقولة ما؟

الفلسفة منذ أرسطو اقترحت إجابة سهلة نسبيا عن هذا السؤال. فالمقْوَلة تتم على أرضية الخصائص المشتركة. فعناصر المقولة تجتمع فيما بينها في جملة من الخصائص المشتركة. ذلك أن اجتماع أشياء مختلفة ضمن مقْوَلة واحدة لا يطرح أي إشكال، إذا ما عرفنا أن هذه الأشياء تجمعها جملة من الخصائص المشتركة. فمن أجل أن نقرر أن العنصر "س" مثلا، ينتمي إلى مقولة الكلاب، يكفي أن نتحقق إذا ما كانت "س" موضوع السؤال تمتلك مقاما واحدا مع المقامات المكونة للمقولة، وبعبارة أخرى: إذا ما كانت "س" حيوانا أو من الثدييات... إلى غير ذلك. فإذا امتلكت "س" هذه الخصائص ستضحي كلبا، والعكس بالعكس، فإذا ما لم تمتلك "س" خصائص مشتركة مع عناصر المقولة فلن تنتمي للمقولة، ولن تكون كلبا. وهذه الخصائص المشتركة هي ما يُسمى بالشروط

الضرورية والكافية (Conditions nécessaires et suffisantes) وتُختصر بـ(C.N.S) (ش. ض. ك). أو ما يطلق عليه لانجيكر (R.W.Langaker) نموذج الخصائص المعيارية Modèle des attributs critériaux)[8]. إن النموذج الأرسطي للمَقْولَة المسمى نموذج الشروط الضرورية والكافية (ش.ض.ك)، والمنتشر بصورة كبيرة في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم النفس واللسانيات، يقوم على الفرضيات الآتية:

١. المقولات هي كيانات لها حدود واضحة التحديد.

٢. انتماء وحدة مخصوصة إلى مقولة ما يخضع لنظام الخطأ والصواب. فـ"س" يمكن أن يكون كلبا أو لا يكون، عندما يكون له أو لا يكون له الشروط المعيارية لمقولة الكلب.

٣. إن عناصر المقولة نفسها لها وضعية مقولية متساوية، بما أن كل عنصر يمتلك الخصائص المشتركة المقترحة في تعريف المقولة. فكل عنصر في المقولة هو عنصر جيد مثل العناصر الأخرى[9]. هذه القضية الأخيرة تتعلق بالقول بعدم وجود أمر نسبي، فلا يمكن أن نقول عن شيء ما إنه تقريبا إنسان، أو تقريبا كلب. فالتحديد يجب أن يكون صارما، إما داخل المقولة وإما خارجها، والأشياء عندما يُعلن انتماؤها إلى مقولة ما فهي تتساوى مع العناصر الأخرى ولا تتفاضل عليها أو تُصنف دونها.

إن انتماء شيء ما إلى مقولة ما يقتضي امتلاك ذلك الشيء لجملة الشروط الضرورية والكافية، ولكن هذه الشروط الضرورية والكافية ليس لها الملامح نفسها، فجميع هذه الشروط يجب أن تكون ضرورية، بمعنى أن الضرورة تنطبق على كل شرط من هذه الشروط، لكن الكفاية لا تنطبق على كل شرط على حدة، بمعني أن كل الشروط ضرورية، لكن لا أحد منها كاف، بل إن مجموع الشروط هو الكافي. فإذا نظرنا مثلا في الشروط الضرورية والكافية لمقولة الطير، التي يمكن تحديدها بـ [حيوان]،[بائض]، [له منقار]، [ذو ريش]، تُعتبر جميعها شروطا ضرورية. فعلى الشيء الذي ينتمي إلى هذه المقولة أن يتوفر على هذه الخصائص الضرورية، لكن لا يكفي أن يتحصل على خصيصة فقط ليعلن انتماءه إلى هذه المقولة، فشرط الكفاية يقتضي اجتماع هذه الخصائص مجتمعة في الشيء المنتمي إلى هذه المقولة. وجملة القول كما يقول موشلير، "فمن أجل أن ينتمي شيء ما إلى مقولة ما، يجب أن يحصل على مجموع الشروط الضرورية والكافية"[10].

وبعبارة أخرى: فالخصائص الضرورية والكافية لمقولة ما هي ما يطلق عليه أرسطو اسم الخصائص الذاتية أو الجوهرية"[11].

وإجمالا ومن وجهة نظر سيكولوجية، فنموذج الشروط الضرورية والكافية يقوم على بدهيتين أساسيتين:

١. كل كلمة (مقولة) لها دلالة محددة.

٢. المقولات وحدات منفصلة، وهذا يعني أن هناك "تقطيعا طبيعيا" لأشياء العالم، حيث إن كل نوع مميز بوضوح عن جاره. إن الأشياء تنضوي تحت أنواع محددة بدقة، بمعنى أن هناك تصنيفات (taxinomie) واضحة ومحددة للأنواع.

انطلاقا من هذا المفهوم الكلاسيكي للمَقْوَلة، حاول المنظرون والنقاد البحث عن جملة السمات التي تميز مقولة "الأقصوصة"، بمعنى آخر البحث عن جملة الشروط الضرورية والكافية التي تميز الأقصوصة، والتي على أساسها نُعلن انتماء نص ما إلى هذا الجنس الأدبي أو خروجه عنه، بشكل من الصرامة والتحديد الدقيق لمحاصرة الجنس أو المقولة. وهو الهدف الذي سعى إليه النقاد. ولم يتيسر لهم هذا التعريف لأنهم لم يتوصلوا إلى تحديد الشروط الضرورية والكافية التي يمكن أن تجمع جميع تحققات الجنس، وخصوصا أن هذه الشروط، كما ذكرنا، يجب أن تكون ضرورية؛ بمعنى أن الضرورة تنطبق على كل شرط من هذه الشروط، وكافية، بمعنى أن مجموع

الشروط هو الكافي، وليس كل واحد منها على حدَة.

فإذا حددنا سمات القصة القصيرة في المميزات الآتية مثلا: القصر، والتكثيف، ولحظة الأزمة... فيجب أن تتوفر كل أقصوصة على هذه السمات، أو تخرج عن مقولة "القصة القصيرة"، وهو ما وقف النقد دون تحقيقه، ذلك أن المنجز النصي يقر بوجود أقاصيص يغيب عنها أحد هذه العناصر، أو حتى جميعها. لذلك فإن البحث عن حد للأقصوصة وفق هذا النموذج الأرسطي غير ناجع، وغير دقيق، وغير مثمر، ولا يحل إشكالية الأجناس عامة، بل هو غير متيسر. فالأقصوصة "من أي جانب أتيتها، سواء من جانب الطول، وهو الأكثر وضوحا، إذ تسمى في التقليد الإنجليزي "قصة قصيرة"، أو من جانب حضور السارد، حتى بشكل خفي، أو من جانب التركيز، لا تظفر بما يشفي ويثبت خضوع الأقصوصة لتعريف حصري"(١٢).

يبدو من خلال هذا الطرح أن نظرية الأجناس الأدبية تشهد مأزقا خطيرا يهدد وجودها ذاته، وللخروج من هذا المأزق نقترح فهما طرازيا للمسألة الأجناسية وفق ما تقدمه نظرية الطراز/ علم الدلالة العرفاني، من مبادئ تتعلق بالمقْولة. فكيف نظر علم دلالة الطراز إلى المَقْوَلة؟ وكيف يمكن أن نفهم في ضوئها المسألة الأجناسية؟

تقدم الرؤية الطرازية صورة جديدة للمَقْوَلَة والمَقُولة، تقوم على عدد من الفرضيات يمكن أن ننظر في ضوئها في قضية الأجناس الأدبية.

١-المقُولة تمتلك بنية داخلية طرازية:

هذا المبدأ يقوم على دحض أحد مقومات النظرية الكلاسيكية، نظرية الشروط الضرورية والكافية، التي تَعتبر أن العناصر داخل المقولة على الدرجة نفسها، فليس هناك عنصر أفضل من عنصر، بحكم أن جميعها تمتلك الشروط الضرورية والكافية التي تحدد انتماءها إلى المقولة. ولكن بحوث العرفانيين من علماء النفس، وتخصيصا بحوث روش، أكدت أن البنية الداخلية للمقولة تقوم على تمثيلية تدرجية، فمثلما أن عناصر المقولة ليست أمثلة متماثلة، فإن المقولة لا يمكن أن تحافظ على الصورة التي كانت عليها في نموذج (ش.ض.ك). فتنظيمها الداخلي يجب أن يعكس هذا التدرج الطرازي. فالطراز سيبدو في المقولة بمثابة العنصر المركزي الذي تنتظم حوله كل عناصر المقولة. فالمعبرات التي لها درجة تمثيلية ضعيفة، والتي هي تبعا لذلك أمثلة سيئة للمقولة، مثل الزيتون في مقولة الغلال، أو الدجاجة في مقولة الطير، تُصَور على حواف المقولة. والأمثلة التي لها درجة وسيطة (intermédiaire)، مثل "الكناري" في مقولة الطير، و"الكانيش" في مقولة الكلاب، فتوضع في مكان وسيط بين المعبرات الطرازية والمعبرات الأقل تمثيلا للمقولة. وبذلك فالمقولة تنبني على بنية تدرجية تنطلق من الأمثلة الطرازية وصولا إلى الأمثلة الواقعة على الحواف(١٣).

في ضوء هذا المبدأ الذي تقوم عليه نظرية الطراز يمكننا النظر إلى الأجناس الأدبية باعتبارها مقولات، وباعتبار التحققات النصية لكل جنس تمثل عناصر المقولة. وعلى هذا الأساس فالأجناس في اعتقادنا تمتلك بنية داخلية طرازية، حيث لا يمكن اعتبار النصوص داخل كل جنس على الدرجة نفسها، فهناك نصوص طرازية أو شبه طرازية، ونصوص أقل طرازية، ونصوص على حافة المقولة. وإذا نظرنا إلى القصة القصيرة جنسا أدبيا يمكننا أن نجد نصوصا طرازية ونصوصا أقل طرازية. ولكن كيف يمكن أن نحدد طرازية هذه النصوص؟

في الواقع أن علم دلالة الطراز يحدد مفهومين للطراز(١٤):

المفهوم الأول: هو الذي حُدد منذ أعمال روش الأولى باعتباره العنصر المركزي (The central member)(١٥). ومثال ذلك مقولة الغلال، وهو الموضوع الذي قورب من طرف روش (1973)، فالتفاح يعتبر عنصرا طرازيا بينما الزيتون ينظر إليه باعتباره عنصرا أقل تمثيلا

للمقولة، وبين الاثنين نجد تدرجا تصاعديا باعتبار مقياس التمثيل، مثل المشمش والأناناس والفراولة والتين.

المفهوم الثاني: انزاح بعض العرفانيين من علماء الدلالة عن المفهوم الأول للطراز باعتباره المثل الأبرز للمقولة إلى مفهوم ثان حدده ديبوا D.Dubois بأنه المثال الذي "يحوصل" و"يلخص" الخصائص البارزة للمقولة، فالطراز خرج من كونه النموذج الأمثل إلى اعتباره كيانا مكونا من خصائص نموذجية. وهذا يمكن أن يجعل على رأي دانيال ديبوا D. Dubois من الطراز مفهوما مكونا من خصائص قد لا تجتمع أبدا في قيمة عينية. بمعنى أن الطراز هو تمثيل ذهني، ولا يمتلك بالضرورة ممثلا واقعيا أو معبرا واقعيا.

انطلاقا من هذين المفهومين للطراز يمكن أن ننظر في مقولة القصة القصيرة. وفي ضوء المفهوم الأول للطراز يمكن أن نحدد بعض القصص القصيرة التي نرى أنها طرازية أو شبه طرازية. ولعل في قول أحد النقاد "إن القصة القصيرة هي موباسان، وموبسان هو القصة القصيرة". خير هاد لنا لتبين القصص الطرازية وهي في حيز التحقق. وتوجز نادية كامل بعض ما يميز القصة الموباسانية بقولها: "فالحدث بسيط، خط واحد لا تعرج فيه ولا ازدواج. يوصلنا الكاتب قبل بداية القصة — فيما لم نقرأه— إلى لحظة تفجر: نرى الشخصيات أمامنا بكل ماضيها ورواسبها وبيئاتها وتكوينها النفسي والجسماني، وهي على أهبة الاستعداد للحظة التفجر التي ستطالعنا بها"[١٦].

وإذا اعتبرنا كتابات محمد ومحمود تيمور هي المثل الأفضل للقصة الموباسانية في الأدب العربي، جاز لنا القول بأن قصص هذين الرائدين من القصص الأكثر طرازية. ويمكننا أن نعمم فنقول إن القصص التقليدية كما هي عند الأخوين تيمور، وعند يوسف إدريس ونجيب محفوظ في بدايتهما، وعند محمد العريبي وعلي الدوعاجي تمثل القصة القصيرة الأكثر طرازية.

وإذا نظرنا إلى الطراز باعتباره تمثيلا ذهنيا، لا يخصص بخصائصه — بالضرورة – عنصرا محددا من عناصر المقولة، يمكننا أن نضبط هذه السمات النموذجية مثلا في: القِصَر، والمشروع الواقعي، والذروة الدرامية، والتكثيف... مع إمكان توسيع هذه الخصائص. وتُصنف القصص القصيرة تبعا لقربها أو بعدها عن هذا الطراز.

٢- درجة التمثيل وعلاقتها بدرجة الانتماء إلى المقولة:

إن اعتبار المقولة ذات بنية تدرجية طرازية، تتشكل من نماذج طرازية حولها تتجمع بشكل يقرب أو يبعد أمثلة أقل نموذجية، قاد إلى المماثلة بين درجة تمثيلية العنصر في المقولة ودرجة انتمائه إلى هذه المقولة. ومثال ذلك أن "الدوري" له درجة تمثيلية أكبر من البجعة في مقولة "الطير"، فهو لذلك يُعتبر ليس فقط المثل الأبرز لمقولة الطير بل هو أفضل الطيور، أو "هو أكثر "طيرية" من الآخرين" مثلما عبر عن ذلك كوردييه F. Cordier .

فالقول بأن مثالا ما هو أفضل طير، أو طير أكثر من الآخرين، هذا يعني أنه ينتمي بدرجة كبيرة إلى هذه المقولة. فدرجة الانتماء تُفسر إذن هنا بدرجة التمثيل، أي بدرجة الطرازية. فالحكم على عنصر ما بكونه أكثر تمثيلا للمقولة، يعني أنه يكتسب درجة الانتماء الأفضل. إن عناصر المقولة في نظرية الطراز، ليست كما هو الأمر في النموذج الكلاسيكي، لها درجة الانتماء نفسها، لكنها تتفاوت في درجة انتمائها إلى المقولة حسب درجة تمثيلها لها[١٧].

وتبعا لهذا الفهم فالقصص القصيرة ليست على الدرجة نفسها من التمثيل للمقولة، فهناك قصص أكثر تمثيلا للمقولة من قصص أخرى. ويستتبع هذا القول بأن درجة الانتماء للمقولة تتعلق بدرجة التمثيلية. فلا شك أن قصص محمود تيمور "فرعون الصغير" و"الحاج شلبي" و"نبوت الخفير"، أو قصص يوسف إدريس "أرخص ليالي" و"المكنة" و"الحالة الرابعة"، أو قصة الدوعاجي "في شاطئ حمام الأنف"، هي أكثر طرازية من قصص إدوار الخراط ومصطفى الكيلاني وإبراهيم

درغوثي... (ولا يحمل قولنا بأن هذه القصة أكثر طرازية أو أقل طرازية أي حكم قيمة). وبذلك فإن انتماء أي نص إلى مقولة - أو جنس - القصة القصيرة ليس عملية حاسمة وصارمة كما فهمنا من نظام المَقْوَلة التقليدي، بل هي مسألة تدرج. لذلك تحدثت روش ولايكوف من بعدها عن الحدود الضبابية للمقولة. فالمسألة لا تعود إلى الصحة والخطأ، بل تعود إلى درجة الصحة، فهناك ضرب من التدرج من الصحة إلى الخطأ.

٣- الحدود الضبابية (flou) للمقولات:

على عكس منوال الشروط الضرورية والكافية الذي يرى أن للمقولات حدودا مضبوطة بشكل جيد. ويعلن بكل صرامة إذا ما كان هذا الشيء ينتمي إلى هذه المقولة أم لا، وهذا ما جرت عليه الأبحاث التقليدية في علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا، في اعتبارها المقولات كيانات محددة ومنطقية، وهي في انتمائها معرفة بجملة سمات ضرورية وكافية. على عكس هذا التصور فإن نظرية الطراز كما أسست لها روش تنتهي إلى مفهوم ضبابي للمقولات. حيث إن فكرة الفصل التام بين عناصر هذا القسم والعناصر التي تنتمي إلى الأقسام الأخرى هي فكرة متروكة "فالانتماء إلى مقولة ما، كما أكد جورج لايكوف الذي دافع سنة ١٩٧٢عن أطروحة الضبابية المقولية (flou catégoriel)، ليس سؤالا بسيطا نجيب عنه بنعم أو بلا، ولكنه في الأساس عملية تدرج"[١٨].

فالمسألة لا تعود إذن إلى الصحة والخطأ، وإنما إلى درجة الصحة، فهناك ضرب من التدرج من الصحة إلى الخطأ، ولنضرب لهذا التدرج المثل الآتي، قياسا على المثل الذي ضربه كليبر لمقولة الطير[١٩]:

أ -"الحاج شلبي" لمحمود تيمور قصة قصيرة. صحيح[٢٠].

ب-"القط جوهر" لمحمود بلعيد قصة قصيرة. أقل صحة من "أ"[٢١].

ت-"حكاية باب" لعز الدين المدني قصة قصيرة. أقل صحة من "ب"[٢٢].

ث-"تحولات الضب بوحدة القياس الفلكي" لإبراهيم الكوني[٢٣] قصة قصيرة. أقل صحة من "ت".

ج-"عشرة وجوه في جسد واحد" لمصطفى الكيلاني قصة قصيرة[٢٤]. أقل صحة من "ث".

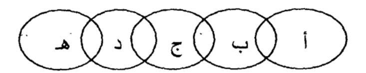
٤- التشابه الأسري:

إن عناصر المقولة لا تمتلك خصائص مشتركة بينها جميعا، بل هي تتعالق على أساس نظام التشابه الأسري. هذه الفرضية تنبني على جملة الفرضيات السابقة، فإذا وقع رفض منوال ش.ض.ك، باعتباره مقياسا تعريفيا للمقولة، ولم تعد العناصر داخل المقولة لها الوضعية المقولية نفسها، بمعنى أن الأمثلة داخل المقولة ليست على الدرجة نفسها من النموذجية. وأضحت بذلك حدود المقولة باهتة وغير مضبوطة بدقة، فإن نظرية الطراز بحثت عن مقياس آخر غير منوال ش.ض.ك، تجتمع بموجبه عناصر المقولة. فإذا كانت عناصر المقولة لا تتقاسم جملة خصائص مشتركة، فما هي العلاقة التي تجمع العناصر داخل المقولة؟

وجدت روش ورفاقها في مصطلح فيتجنشتاين (L. Wittgenstein). "التشابه الأسري" (Family resemblances)، الوارد في كتابه "استقصاءات فلسفية" (Philosophical Investigations) ضالتهم. وقد مثل هذا المصطلح الفيتجنشتايني أول خلخلة شهدتها النظرية الكلاسيكية. فإن كانت المقولة حسب هذه النظرية لها حدود واضحة، وتحدد عن طريق الخصائص المشتركة بين عناصرها، فإن فيتجنشتاين بيّن أن مقولة مثل مقولة "اللعب" لا تستجيب لهذا النموذج التقليدي، لأنه ليس هناك خصائص تجمع بين كل الألعاب. فمقولة الألعاب تترابط فيما بينها بما يسميه فيتجنشتاين "التشابه الأسري". فأعضاء العائلة يتشابه الواحد منهم مع

الآخر بطرق مختلفة، فيمكن أن يتقاسموا البنية نفسها. أو ملامح الوجه نفسها. أو لون الشعر نفسه، أو لون العينين، أو المزاج. ولكن ليس هناك خصيصة واحدة يشترك فيها جميع أفراد الأسرة. والألعاب من هذه الجهة تشبه الأسرة. فالشطرنج والدومينو يتضمنان كلاهما خصيصة المنافسة والمهارة، والبوكر (poker) والشطرنج يتضمنان "المنافسة" والبوكر والعانس (oldmaid) يشتركان في كونهما لعبتين ورقيتين ...إلخ. و"هذا يقتضي - كما يقول موشلر (J. Moeschler) - أن أي عنصر من عناصر العائلة المعطاة يتقاسم على الأقل خصيصةً من الخصائص مع عنصر آخر من عناصر العائلة. إنه نوع العلاقة التي تجمع بين مختلف عناصر مقولة اللعب: فمن الأكيد أنه لا يوجد ترابط من النظرة الأولى بين البريدج والرجبي، ولكن يوجد بين الرجبي وكرة القدم وبين كرة القدم وكرة السلة...إلخ"[٢٥]. وإيجازا، فالألعاب تماثل عناصر العائلة، فهي تتشابه الواحدة مع الأخرى بطرق مختلفة ومتنوعة، وبذلك فالذي يجمع مقولة اللعب ليس الخصائص المشتركة على منوال (ش.ض.ك)، بل تشابه تسلسلي على أساس نظام التشابه الأسري[٢٦].

ويقدم مفهوم التشابه الأسري حلا ناجعا للمسألة الأجناسية. فليس من الضروري أن يكتسب أي نص السمات الطرازية ليكون قصة قصيرة، بل يكفي أن يمتلك سمة أو أكثر من السمات التي تميز الطراز ليكون قصة، بل قد لا يمتلك أيا منها ويكون قصة. فالتشابه الأسري ليس ضرورة تشابها مع الطراز كما فهمت ذلك إليانور روش بل هو تعالق قد يحدث حتى مع العناصر غير الطرازية كما بينت النظرية الموسعة للطراز. وكما يمثله رسم جيفون T.Givon الآتي:



وعلى هذا الأساس ترتبط العناصر الأكثر طرازية مع تلك الأقل طرازية، ويبقى الطراز نقطة مرجعية عرفانية Cognitive reference point ، على حد عبارة روش، لمقولاتنا وأنساقنا التصنيفية.

٥- مبدأ المشابهة الإجمالية:

ولكن قائلا قد يقول إن النتيجة التي يقدمها مفهوم التشابه الأسري في نظرية الطراز الموسعة صعبة القبول، فأي شيء يمكن أن ينتمي إلى أي مقولة. فمفهوم التشابه الأسري يقترح فقط أن شيئا ما من أجل انتمائه إلى مقولة ما عليه أن يتقاسم على الأقل خصيصة مع عنصر من عناصر المقولة. وانطلاقا من هنا يمكن أن نقول إنه، شيئا فشيئا، كل أشياء العالم يمكن أن توجد في هذه المقولة، كما يمكن أن توجد في كل المقولات الأخرى.

فإذا كان شيء ما "س"، هو عنصر من المقولة "أ". وإذا كان الشيء "ن" يتقاسم مع "س" الخصيصة "خ" فـ"ن" تنتمي تبعا لذلك إلى "أ".

وإذا كان الشيء "م" يتقاسم مع "ن" الخصيصة "ك" (يمكن أن تكون مختلفة عن "خ") فـ"م" تنتمي إلى "أ". وبذلك فكل أشياء العالم يمكن أن تنتمي إلى "أ".

ولنأخذ مثلا على ذلك مقولة الطير، فهناك خصيصة مشتركة بين الإنسان وأي طير وهو أنه ثنائي القدمين (bipède). ويمكننا أن نقول إذن إن الإنسان طير. ولنأخذ مثل ما نحن بصدده فقد تشترك القصة مع الخرافة في القِصَر، و قد تشترك الخرافة مع الأسطورة في العجائبية، والأسطورة قد تشترك والشعر في اللغة المجازية. هل نحن إذن باعتبار هذا الفهم أمام جنس واحد؟

مثلما يمكن ملاحظته فالمَقْوَلة عن طريق التشابه الأسري (كما فهمه موشلير في هذا السياق) تؤدي في الأخير إلى غياب المَقْوَلة[٢٧].

فنقول إن الانتماء إلى المقولة عند العرفانيين لا يتم بصورة تحليلية. بمقارنة كل خصيصة من خصائص عنصر ما بخصائص الطراز أو خصائص عنصر آخر. ولكن الأمر يتم بشكل كلي، وهذا ما يجعل نظرية الطراز تخالف النظرية الكلاسيكية، وعلم الدلالة البنيوي تحديدا. ذلك أنها تعتمد "مبدأ المشابهة الإجمالية Similitude globale من حيث الصورة، وهذا المبدأ هو أساس المَقْوَلة في نظرية الطراز (وتحديدا الطراز باعتباره محور المقولة)"[٢٨].

٦- مفهوم صلاحية الإشارة ودوره في تحديد عناصر الجنس:

يعتبر مفهوم صلاحية الإشارة cue validity مفهوما مركزيا في تمييز المقولات. وقد عرفت صلاحية إشارة مقولة ما(category cue validity) باعتبارها مجموع صلاحيات الإشارة لكل خصيصة من خصائصها. فمقولة ما لها عدد كبير من السمات المشتركة بين عناصرها، فلها أيضا صلاحية إشارة كبيرة جدا مقارنة بمقولة لها عدد ضعيف من السمات المشتركة. وتكون خصيصة ما لها صلاحية إشارة مرتفعة عندما تكون مشتركة بين عناصر المقولة، وتمييزية في آن، بمعنى أنها تميز عناصر تلك المقولة عن غيرها من المقولات. ولنتصور مثلا أنك رأيت كائنا حيا بزعانف، فأنت تستطيع أن تؤكد أنه سمكة، فالزعانف لها صلاحية إشارة مرتفعة بالنسبة إلى مقولة السمك وصلاحية إشارة ضعيفة بالنسبة إلى مقولات أخرى[٢٩].

وللأجناس الأدبية بمختلف أنواعها سمات مخصوصة تمتلك صلاحية إشارة مرتفعة بمعنى أنها مشتركة بين أكبر عدد ممكن من عناصر الجنس، وتمييزية بمعنى أنها تجعل ذلك الجنس مختلفا عن غيره. وإذا نظرنا إلى بعض سمات القصة القصيرة وجدنا أن لها صلاحية إشارة مرتفعة. مثل "القِصَر" الذي يمتلك صلاحية إشارة كبيرة تميز هذا الجنس، ذلك أنه مشترك بين عدد كبير من القصص، وهو ما يميز هذا الجنس عن غيره من الأجناس وخاصة منها الرواية. ولقائل أن يرد هذا القول بادعاء أن القِصَر ليس من مميزات القصة القصيرة، ذلك أننا نجد قصصاً قصيرة "طويلة"[٣٠]. وأننا كذلك يمكن أن نجد روايات قصيرة. فنقول إن ما قلته صحيح لكن القِصَر له صلاحية إشارة قوية في القصة القصيرة، وصلاحية إشارة ضعيفة في الرواية، ذلك أن هذه الخصيصة ليست القاسم المشترك الذي يمكن أن نجده بين عديد الروايات. والطول يمتلك صلاحية إشارة قوية في الرواية وصلاحية إشارة ضعيفة في القصة القصيرة، ذلك أن الطول ليس سمة مشتركة بين أغلب عناصر الجنس. لذلك يبدو القِصَر خصيصة لا يمكن إنكارها في القصة القصيرة.

وكذا الأمر بالنسبة إلى خصائص مثل الكثافة والإيجاز. ولذلك يعتبر مفهوم صلاحية الإشارة مفهوما ناجعا لتمييز الأجناس.

٧- نسبية الفهم:

إن فهمنا للعالم لا يتم بصورة موضوعية عند العرفانيين. بل هو أمر نسبي ينطلق من النظام التصوريّ الذي يبتغي الفهم المؤسس على نظام ثقافي معين. لذلك يختلف الفهم باختلاف الثقافة واختلاف الأنظمة التصورية المبنية على هذه الثقافة. فالفهم إذن ليس مسألة موضوعية دقيقة وصارمة كما هو الأمر في النظرية الكلاسيكية. بل إن الأمر نسبي ويتعلق بزاوية النظر التي نقارب من خلالها شيئا ما. "وبما أن الأبعاد الطبيعية للمقولات تصدر عن تفاعلنا مع العالم، فإن الخصائص التي نقدمها ليست خصائص للأشياء في ذاتها، وإنما هي خصائص تفاعلية قائمة على الجهاز الإدراكي للإنسان وتصوراته للوظائف...الخ"[٣١]. فالمسألة تتعلق بتفاعلنا مع العالم وطريقة إدراكنا له. هذا الإدراك النسبي بطبيعته، ومن الأمثلة المعروفة التي يتداولها العرفانيون مقولة الصور الملتبسة أو الخداع البصري. فإذا تأملنا في الصور التالية مثلا فيمكن أن نكتشف في كل واحدة أكثر من صورة انطلاقا من زاوية النظر التي ننظر من خلالها:

فإذا ركزنا على البياض في الصورة الأولى بدت لنا مزهرية. أما إذا نظرنا إلى السواد فيها فيبدو لنا وجهان متقابلان. أما الصورة الثانية فتُظهر من زاوية صورة امرأة عجوز ومن زاوية أخرى صورة شابة. أما صورة الفيل فتبدو صورة عادية من النظرة الأولى. ولكن عندما نتساءل عن عدد أقدام هذا الفيل فالالتباس يقع بين أربعة وثمانية. "فالسؤال المتعلق بماهية هذه الأشياء. يرتبط بما إذا كان بإمكاننا أن نراها بهذه الطريقة أو تلك. وبالكيفية التي تتدخل بها أنساقنا المعرفية- الإدراكية في التكوين الخلاق لأحكامنا المقولية بصدد ما نراه"(٣٢).

وعلى هذا الأساس يجب أن ننظر إلى الأجناس الأدبية. فنحن نحدد انتماء أثر ما إلى هذا الجنس أو ذاك انطلاقا من زاوية النظر التي ننظر من خلالها إلى هذا الأثر. فالمسألة ليست مسألة حسم. كما هو في النظرية الكلاسيكية. ولكن المسألة تتعلق بطبيعة إدراكنا وتفاعلنا مع هذا الأثر.

وفي ضوء ما رأينا نتبين أن عجز النقد عن تعريف مخصوص للأقصوصة يرجع إلى بحثه عن حد أرسطي لها يكون جامعا لجميع عناصرها. وهو ما لا يتيسر. و قد بدا لنا أن ما قدمته نظرية الطراز. التي هي في الأساس نظرية في المَقُولة. من مفاهيم. يمكن أن تساعدنا على فهم المسألة الأجناسية. وفي إطار هذه الرؤية نحاول معالجة بعض الإشكاليات المتعلقة بمسألة الجنس.

تداخل الأجناس:

إن الأجناس الأدبية في صيرورتها التاريخية تتحول من تحققات طرازية أو شبه طرازية إلى تحققات تقع على حواف المقولة. وفي هذه التخوم تلتقي الأجناس وتتداخل وتترابط فيما بينها. وعلى هذا تجري الأجناس في اعتقادنا وتجري القصة القصيرة. التي تلتقي على التخوم مع أجناس أخرى كالحكاية. والخرافة. والأسطورة. والخبر. والنادرة. والمقامة. والرواية. والشعر... لذلك تلاقي هذه النصوص الواقعة على الحواف مشكلة في التجنيس. والواقع كما قلنا أن الأمر لا يقتضي الحسم بلا أو بنعم. بل إن المسألة نسبية وتدرجية. ولا ضير أن ندخل من هذه القولة إلى تلك. فالحدود بين المقولات ضبابية كما أكدت روش ورفاقها. ولعل بُعد هذه النصوص عن التحققات الطرازية هو الذي دفع بالبعض إلى القول بموت الأجناس.

موت الأجناس:

ترجع مقولة موت الأجناس إلى الكاتب الفرنسي فردينان برونتيير F.Brunetiere (١٨٤٩ — ١٩٠٦) متأثرا بنظرية التطور عند داروين خاصة. فالأجناس الأدبية تولد وتنمو وتتطور ثم تموت مثلها مثل الكائن الحي. وبلغ هذا التوجه أوجه مع بنديتو كروتشه Beneditto Croce. الذي "بشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود. متحرر من كل قيد أجناسي. جسمه. بعد ذلك "هنري ميشو" في ما أسماه "الأثر الكلي"(٣٣). وتواتر هذا الفهم وتلقفه نقادنا العرب. واعتبروا على خطى برونتيير أن "الأجناس الأدبية نتاج بيئة معينة وجهاز حضاري خاص. وهي تموت عندما تفقد القدرة على التعبير عنها"(٣٤). ونعتقد أن هذا الفهم في حاجة إلى إعادة نظر. فالأجناس في اعتقادنا لا تموت وإنما تتحول. وإذا أردنا استعمال لفظ الموت فالذي يموت ليس الجنس بل التحقق الطرازي لذلك الجنس. ولعل الذي دعا إلى القول بموت الجنس هو ابتعاد تحققات الجنس عن التحقق الطرازي. حيث بدا من الصعب تبين الخيط الرابط بينها. ولعل هذا ما دعا عبد العزيز شبيل إلى القول: "أتساءل هل حان الزمن لضرب من الدراسة تحاول أن تنظم هذا الشتات في سلك يجعلنا ندرك أنه بسبب ظروف معينة أو متطلبات معينة ظهر هذا الجنس إن كان جنسا ثم تطور فتحول إلى جنس آخر... "(٣٥). وإلى هذا يذهب كلود ليفي ستروس

في دراسة الأسطورة. فالأساطير عنده تتحول ولا تموت، "والأسطورة مثلها مثل العلامة اللغوية تفقد أصالتها في رحلتها عبر التاريخ. فهي تفقد بعض أسطوريماتها وتكتسب أسطوريمات جديدة. وهكذا تتحول الأسطورة ويعاد تشكيلها حسب المجتمع الذي توجد فيه وتتحول إليه. بل إنه يعاد خلقها من جديد. ومثال ذلك أسطورة تموز التي فقدت العديد من أسطوريماتها واكتسبت أسطوريمات جديدة أثناء تحولها من الحضارة البابلية إلى الحضارة اليونانية، وصارت تعرف باسم أدونيس. وقد يهيمن أسطوريم واحد داخل أسطورة فيساهم في إعطاء تشكيل جديد لها وقد يختلف هذا الأسطوريم المهيمن من شخص إلى آخر"[36]. "بل إن الأساطير قد تستحيل بعد فقدانها طابع القداسة إلى مواضيع لا قدسية مثل الخرافات والقصص والحكايات العجيبة وما أشبه ذلك"[37]. وبذلك نقرّ مع تودوروف "بأن الأجناس تنحدر، بكل بساطة، من أجناس أخرى، وبأن جنسا جديدا ما هو دائما حاصل تحويل واحد أو عدة تحويلات لأجناس قديمة"[38].

لذلك فإن الأجناس في اعتقادنا تتحول. وفي تحولها قد تندغم في أجناس تحتضنها، أو تحتضن بعض سماتها، أو تولد أجناسا جديدة.

نشوء الأجناس الجديدة:

نعتقد أن نشوء الأجناس الأدبية الجديدة يقع على تخوم المقولات نتيجة تفاعل التحققات الأجناسية الأقل طرازية فيما بينها، ونتيجة بعد هذه التحققات عن أصولها الطرازية. ولكن نشوء الأجناس الجديدة يقتضي مبدأ التراكم والاطراد الذي يخول للناقد وسم هذا الجنس وضبط ملامحه. "ولما كانت النصوص ظواهر أدبية حية فإن تكرار مجموعة من النصوص تكرارا ممتدا في الزمن المزمن. ومرتحلا في المكان الممكن وفق نسق معين يؤول — من باب التصنيف — إلى اندراجها ضمن نمط يصطلح عليه اصطلاحا خاصا"[39].

ويبدو أن عدم نشوء أجناس جديدة في العصر الحديث يرجع إلى هذا السبب، ذلك أن الحداثة التي تقوم في الأساس على تقويض الثوابت، ورج السائد والمألوف، في حركة تجدد مستمر، وقفت دون تحقق تراكم في نصوص معينة يسمح بتكونها جنسا أدبيا. فعدم وجود التراكم هو الذي يمنع النصوص التي ولدت على التخوم من أن تتحول إلى أجناس.

إن هذه الرؤية التي قدمناها للمسألة الأجناسية تجعل الحديث عن كتابة خارج الأجناس غير ذات أسس، وتجعل من دعوة موريس بلانشو[40] إلى كتابة تتمرد على الجنس، دعوة تتعارض مع نظام اشتغال الذهن البشري نفسه المجبول على المَقْوَلة والتصنيف. لذلك يمكن القول إن "الكتابة، إذن، أيا كانت صفتها أو عصرها أو فلسفتها لا يمكن أن تمتنع عن التجنيس حتى وإن كانت خارج منظومة الأجناس المُمأسسة Institutionnalisés. بما في ذلك بعض اتجاهات الكتابة الحديثة القائمة على مبدأ اختراق الجنس Transgénérique"[41]. وبهذا الأمر يقر باختين وتودوروف وروبرت ياوس الذي يقول: "كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو اصطلاح عام اجتماعي أو مشروط بسياق، فكذلك لا يمكن أن نتصور أثرا أدبيا يمكن أن يتنزل في ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يكون مرتهنا بوضعية خصوصية في الفهم. وفق هذا الاعتبار فإن كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس مما يؤول إلى التأكيد بكل بساطة أن كل أثر يفترض أفق انتظار، أي مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تقبل تقويمي"[42]. وذلك على الرغم من اختلاف الأسس النظرية التي ينطلق منها كل من باختين وتودوروف وياوس والعرفانيين.

وبعد تقديم هذه الرؤية للمسألة الأجناسية عموما، ولجنس القصة القصيرة تخصيصا، يمكن أن نتساءل عن مسار القصة القصيرة التونسية والقصة القصيرة العربية.

نعتقد أن نظام التحول الذي طرأ على القصة القصيرة هو نفسه نظام التحول الذي يحكم كل

الأجناس الأدبية. هذا التحول محكوم بالانتقال من التحققات الطرازية أو شبه الطرازية للجنس إلى التحققات الأقل طرازية، تلك التي تقع على حواف المقولة. على أن هذا التمشي هو التمشي الغالب. فلا يمنع في زمن تسيطر فيه النصوص الأقل طرازية من وجود نصوص طرازية أو شبه طرازية، بل إن هذا التحول نجده عند الكاتب نفسه. وفي مدونة مخصوصة.

ولعل في تصنيف "تييري أوزوالد" Thierry Ozwald الأقصوصة إلى منبجسة Implosive ومتفجرة Explosive ، خير موضح لتحول مسار هذا الجنس. فلا شك أن الأقاصيص المنبجسة هي أكثر طرازية من الأقاصيص المتفجرة. فالقصة تسير من الأكثر طرازية إلى الأقل طرازية. ولعل هذا ما وصل إليه أحمد السماوي في نظره للقصة العربية، يقول: "فالأقصوصة العربية. أيا كانت. لا تخرج عن إحدى هاتين الصفتين. فهي، وإن ظلت على مدى من الزمن طويل منبجسة، أي واقعية، رادت الانفجار في الثلث الأخير من القرن العشرين، وبذلك أصبح التمييز بين قسمي الأقصوصة هذين مما تشترك فيه الأقصوصة العربية مع الأقاصيص العالمية أيا كان منبتها"[٤٣].

ونجد فيما قدمه إدوار الخراط من حديث عن تحول من القصة التقليدية إلى الكتابة عبر النوعية أو "القصة القصيدة"، خير داعم لهذا التمشي.

وكما أشرنا فإن هذا التحول يمكن أن نجده في المجموعة القصصية الواحدة، وفي مجموع إنتاج الكاتب الواحد. وفي المشهد القصصي عامة.

فلو أخذنا "سهرت منه الليالي" لعلي الدوعاجي[٤٤] أنموذجا، فإننا سنلاحظ تفاوتا في طرازية القصص المضمنة في هذه المجموعة. فلا شك أن قصصا مثل "في شاطئ حمام الأنف"، أو "الركن النير"، هي قصص أكثر طرازية من أقصوصتي "الغرفة السابعة" و"أم حواء". مع ملاحظة أن هاتين الأقصوصتين هما من آخر ما كتب علي الدوعاجي. و كذلك الأمر بالنسبة إلى مجموعة "النخل يموت واقفا" لإبراهيم درغوثي[٤٥]. فقصص مثل "رزق الله"، و"مبروكة" أكثر طرازية من قصص "الكلاب" و"السوس" و"حادث مرور".

وإذا نظرنا في التجربة القصصية ليوسف إدريس فإن النقاد يتحدثون عن مرحلتين حكمتا المسار الإبداعي لهذا الكاتب: المرحلة الأولى هيمن فيها "الإمعان في تسجيل الواقع و بنائه على شاكلة فهمنا له ولإمكان تغييره" وهي المرحلة التي كانت فيها الكتابة القصصية أقرب إلى النموذج الطرازي ويمكن أن نمثل لها بقصص مثل "أرخص ليالي" و"شغلانة" و"الحالة الرابعة" و"المكنة". والمرحلة الثانية وهي "مرحلة الغوص في كل ما لم يصل إليه الفهم بعد"، "فجُلّ الجديد من قصصه القصيرة يبدأ بداية واقعية مألوفة جدا ومبسطة، حتى إذا توغلنا فيها هربت بنا إلى الغريب والعجيب هروبا مستلطفا"[٤٦]. وتمثل هذه المرحلة قصص مثل "بيت من لحم"، و"الخدعة".

وفي الواقع فإن القصة القصيرة التونسية بدأت تبتعد عن النموذج الطرازي منذ أواخر الستينيات، مع كتاب مثل عز الدين المدني[٤٧]، ورضوان الكوني[٤٨]، وأحمد ممو[٤٩]. وسمير العيادي[٥٠]، وغيرهم. ولكن هذا لا يمنع من القول بأن القصص الطرازية والأقل طرازية تعايشا جنبا إلى جنب في الفترات التاريخية نفسها، وإن كان التغليب يكون دائما عبر الصيرورة الزمنية للأقل طرازية منه للطرازي. وهذا التعايش يمكن أن نلحظه في المشهد القصصي في تونس الآن. فلا شك أن ما يكتبه عبد العزيز فاخت وعباس سليمان وعبد القادر بالحاج نصر وعبد الحميد طبابي... هو أكثر طرازية مما يكتبه إبراهيم الدرغوثي ومصطفى الكيلاني وفوزي الديناري ومحمد سعد برغل وغيرهم.

ويبدو أن هذا التحول هو الذي حكم المشهد القصصي التونسي والعربي والعالمي عامة. من الطرازي إلى الأقل طرازية. ولئن كانت القصص الأكثر طرازية يمثلها الأخوان تيمور. ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، في بدايتهما. وعلي الدوعاجي ومحمد العريبي. فإن التحققات الأقل

طرازية يمثلها اليوم كتاب مثل إدوار الخراط وزكريا تامر ومصطفى الكيلاني وإبراهيم درغوثي وفوزي الديناري.

إن ما تقدمه الرؤية الطرازية من مبادئ، حاولنا أن نفهم بمقتضاها المسألة الأجناسية، يمكن أن تقدم حلا ناجعا لإشكالية الأجناس الأدبية. فهذه الرؤية تخدم الناقد التواق إلى التحديد والتصنيف. وتخدم المبدع الساعي إلى الخروج والتمرد، فللمبدع حرية الإبداع والخروج والتجديد، ولكنه مهما تناهى في المروق عن السائد والمألوف لا يخرج عن الحدود الأجناسية التي هي في حد ذاتها ضبابية ونسبية.

الهوامش:

(١) محمد مفتاح، "النصنصة أو النص المركب". مجلة الآداب. العدد ٣/٤. آذار (مارس)، نيسان (أبريل) ١٩٩٨. ص. ٤٤.

(٢) أحمد السماوي. في نظرية الأقصوصة، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، ٢٠٠٣، ص.٤٣.

(3) Etiemble, Nouvelle, Universalisa, Paris, France, S.A. 1985.Corpus13, p166.

نقلا عن أحمد السماوي. مرجع سابق. ص.٤٢.

(٤) عن أحمد السماوي. مرجع سابق. ص٤٢.

(٥) مرجع سابق.

(٦) ماري لويز براث: "القصة القصيرة: الطول والقصر". ترجمة محمود عياد. فصول مج٢. ع٤ يوليو-أغسطس-سبتمبر ١٩٨٢. ص٤٩

(٧) نادية كامل: "الموباسانية في القصة القصيرة". فصول، مج٢. ع٤. يوليو- أغسطس- سبتمبر- ١٩٨١، ص.١٨٧.

(8) G.Kleiber : « La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical. » P.U.F (1990) P 21.

(9) G Kleiber : idem P 23.

(10) J. Moeschler et A.Reboul : « Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique » Editions du Seuil (1994). P. 384.

وقد انبنى علم المعجم التقليدي على هذه النظرية في المقولة. حيث إن هذه الشروط الضرورية والكافية تتعلق في أغلب النظريات التكوينية(compositionnelles) بمعنى الوحدة المعجمية. وبعبارة أخرى فبالمقولة الطبيعية التي تنتمي إليها الأشياء يتعلق تصور ما (concept)، وبذلك التصور يتعلق لفظ ما. وعُرف المعنى المعجمي بذلك، في النظرية الكلاسيكية باعتباره معنى حرفيا أو مرجعيا، ومرجعهم في ذلك أن مفهوم الكلمة هو جملة من السمات المرجعية (traits référentiels). فالمعنى المعجمي يُعرف باعتباره مجموع الشروط الضرورية والكافية التي يجب على الشيء في العالم أن يحصل عليها من أجل أن يحيل على شيء ما.

(١١) و"الذاتي" (essentiel) هو المنسوب إلى الذات، ويطلق على ما يقوم الموضوع ويلزمه اضطرارا. وهو جزء من الماهية منحصر في الجنس والفصل، وكل خارج عن الماهية فهو عرضي. مثال ذلك النطق في الإنسان، فهو ذاتي له أي يخصه ويميزه. وللذاتي ثلاث خصائص:

- الأولى أن يمتنع رفعه عن الماهية، بمعنى أنه إذا تُصور الذاتي وتُصورت معه الماهية امتنع الحكم بسلبه عنها.
- والثانية أن يكون إثباته للماهية واجبا، بمعنى أنه لا يمكن تصور الماهية إلا مع تصورها موصوفة به.
- والثالثة أن يتقدم على الماهية في الوجودين الخارجي والداخلي.

جميل صليبا: "المعجم الفلسفي" الشركة العالمية للكتاب (١٩٩٤). مج١. ص.٥٨٢.

(١٢) أحمد السماوي. مرجع سابق. ص.١٩٤.

(13) G. Kleiber. 1990. p.52. J. Moeschler et A. Reboul.1994. p.387

(١٤) انظر:
John R Taylor.. « Linguistic categorization : prototypes in linguistic theory » OXFORD University Press 1995. p. 59/60.

(١٥) المرجع نفسه.

(١٦) نادية كامل، مرجع مذكور. ص.١٨٩.

(17) G.Kleiber.1990.p 52-53

(18) G Kleiber 1990.p. 53

(١٩) المرجع نفسه، ص.٥٣/٥٤.

(٢٠) محمود تيمور، قال الراوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. دون تاريخ.

(٢١) محمود بلعيد. القط جوهر. الشركة التونسية لفنون الرسم.١٩٩١.

(٢٢) عز الدين المدني. من حكايات هذا الزمان. دار الجنوب للنشر. تونس. ١٩٨٢.

(٢٣) إبراهيم الكوني، ديوان النثر البري، دار التنوير للطباعة والنشر وتاسيلي للنشر والإعلام. ط١ - ١٩٩١

(٢٤) مصطفى الكيلاني. من أحاديث المقص، الدار التونسية للنشر. الطبعة الثانية، مارس١٩٨٦.

(25) J. Moeschler et A.Reboul 1995. p.387

(26) G. Lakoff . « Women , fire , and dangerous things. What categories reveal about the mind » the University of Chicago Press 1987. p.16.

(27) J.Moeschler et A Reboul 1995. p.395.

(٢٨) عبد الله صولة. "أثر نظرية الطراز الأصلية في دراسة المعنى". ضمن حوليات الجامعة التونسية ٢٠٠١ العدد ٤٥ (٢٨٤ — ٢٥٩). ص. ٢٦٦-٢٦٧.

(29) Lakoff.1987. p 53.

(٣٠) يمكن أن نذكر مثلا بعض ما يكتبه إبراهيم الكوني ومحمود بلعيد.

(٣١) محمد غاليم. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر. الطبعة الأولى.١٩٨٧. ص. ٩٥.

(٣٢) المرجع نفسه. ص ٩٥.

(٣٣) عبد العزيز شبيل. نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب. دار محمد علي الحامي، وكلية الآداب بسوسة. طبعة أولى. ٢٠٠١. ص. ٧.

(٣٤) رياض المرزوقي، "ملاحظات في موت المقامة" ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٤. ص ٢٤٢. وانظر أيضا. محمد بن صالح: "في موت الأجناس"، مجلة "الحياة الثقافية"، العدد ٧٨.

(٣٥) عبد العزيز شبيل: ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم" ص٣٢١.

(٣٦) محمد الصالح البوعمراني: "تواشجات الأسطورة واللغة"، مجلة الحياة الثقافية، العدد١٣٣، ص.٩.

(٣٧) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤ ج١، ص٧١، الهامش ٣٦.

(٣٨) عن فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي. طبعة أولى.٢٠٠١. ص٤٦.

(٣٩) شعبان بن بوبكر: "المثل جنسا أدبيا"، ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٤. ص٢٩٧.

(٤٠) موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

(٤١) فرج بن رمضان، مرجع مذكور، ص.٢٠.

(٤٢) نظرية الأجناس، مؤلف جماعي، ترجمة: عبد العزيز شبيل. النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤. ص٥٥.

(٤٣) أحمد السماوي، مرجع مذكور، ص١٩٤.

(٤٤) علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، دار شوقي للنشر. ١٩٩٦.

(٤٥) إبراهيم درغوثي. النخل يموت واقفا. صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، أفريل ٢٠٠٠.

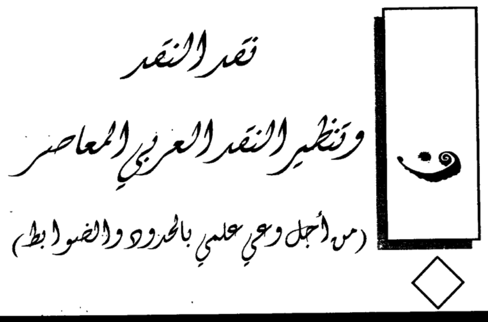
(٤٦) حسين الواد: "من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس". تقديم لمختارات قصصية ليوسف إدريس. دار الجنوب للنشر. تونس، ١٩٩٨، ص.١٩.

(٤٧) ومثال ذلك نذكر. خرافات، التي صدرت سنة ١٩٦٨. ومن حكايات هذا الزمان، مصدر مذكور.

(٤٨) رضوان الكوني، الكراسي المقلوبة، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٣.

(٤٩) أحمد ممو، لعبة مكعبات الزجاج، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٤.

(٥٠) سمير العيادي، زمن الزخارف، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٦.



إدريس الخضراوي

منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي الفترة التي بدأ فيها النقد العربي الحديث في التشكل في إطار مؤسسة أدبية جديدة، حتى اللحظة الراهنة، وهو يعيش حالة من الانفتاح على التجربة النقدية الغربية تستدعي التأمل والبحث والاستقصاء. فهو لا يكف عن محاورة النظريات والمناهج، ولا يفتأ يستعير كل جديدها ساعيا إلى تشييد ممارسة نقدية لها أسسها ومفاهيمها وتصوراتها التي يمكن أن تشكل عامل إثراء للأدب العربي بتطوير أسئلته وتعميق التفكير في نطاق وظيفتيه الجمالية والمعرفية. وإذا كان الحقل النقدي العربي يشهد حضورا قويا لمقاربات ومناهج متعددة تستظل بمظلات نظرية مختلفة ومتباينة، وهو أمر لا يمكن تجاهل أهميته في التوسع الذي شهده مفهوم الأدب العربي منذ الأربعينيات من القرن الماضي، وتحديدا مع الرومانسيين العرب الذين كرسوا وصلا عميقا بين الثقافة العربية ونظيرتها الغربية، فإن هذا الإنجاز المتحقق على مدى أكثر من نصف قرن لا يمكن أن يلغي مشروعية التساؤل عما إذا كانت هذه المقاربات والمناهج المتداولة من قبل النقاد والدارسين العرب قد استطاعت أن تفرض وجودها بوصفها استجابة طبيعية لتحولات وانتقالات يشهدها العلم في هذا المجال[1].

إن الباحث المهتم بمتابعة النقد العربي لا يمكن أن يتجاهل كون استعارة هذا النقد للمناهج والنظريات، تتم بتمثل أحيانا وتلفيق في أحايين كثيرة، وكأن هذا النقد لا يجد في مدونته الثقافية ما يوفر له منطلقا للتفكير في الأدب العربي وفق رؤية منهجية وعلمية تكون نتيجة منطقية لتوترات يحدثها الفهم بهذا الأدب في لحظة ما. من هنا تتضح مشروعية التساؤل عن مدى الأهمية التي قدمها هذا الانفتاح، الذي حدث في إطار مثاقفة كانت لها اشتراطات خاصة، سواء من حيث القدرة على إخضاع المادة النقدية الغربية للفهم والاستيعاب قبل التطبيق، وذلك حتى تتبوأ هذه المفاهيم مكانها من التربة الثقافية العربية التي يتغذى منها الأدب العربي ويتخلق من رحمها، أو من حيث التفكير في النقد وفي منطلقاته وأدواته وهي مهمة نقد النقد، أو من حيث القدرة على اقتراح بدائل أخرى وهي مهمة التنظير للنقد. ونتصور أن قدرا مهما من التفكير الذي يقصد إلى تقديم أجوبة علمية بصدد الالتباسات التي تحف بوجود خطابيْ نقد النقد والتنظير، ويقترح نفسه بوصفه نموذجا صالحا لهما، هو ما أنجزه الناقد المغربي محمد الدغمومي في كتابه المهم "**نقد النقد وتنظير النقد العربي**"، الذي يعد بحق مساهمة فريدة في بابها، سواء بالنظر إلى دقته في التناول

والعرض، أو من حيث وضوح طرحه وصراحته في مجابهة عوائق الممارسة النقدية العربية وقضاياها، وذلك في إطار وعي إبستمولوجي يتحرك بين حقلي العلم والثقافة"[٢].

يتألف الكتاب من مقدمة وتمهيد وثلاثة أقسام، بالإضافة إلى خاتمة وقائمة بأهم مصادر الدراسة ومراجعها. والمهمة التي يقصد إلى إنجازها تتمثل في الاقتراب من نقد النقد والتنظير النقدي، وتفكيك خطاباتهما ومساءلتهما في ضوء منجزهما. ولا يمكن بلوغ هذه الغاية إلا من خلال الإجابة عن أسئلة أخرى تتصل بالنقد والدراسة الأدبية ونظرية الأدب وتاريخ النقد. وإذا كان هذا العمل المميز لا يخفى طموحه إلى تشخيص وضعيات موضوعه وبلوغ الفهم العلمي الدقيق بها، بقصد امتلاك الوسائل التي يمكن أن تساعد على تجاوز معوقاتها، فإنه لا يغيب عنه الوعي بحجم الصعوبات التي يولدها البحث في موضوع لا يعرف الثبات. ولهذا يقول لنا الدغمومي بأن الكتاب "يبحث في الاختلاف ويسلم به، ويحاول أن يتلمس نظاما له، ويرسم حدوده وضوابطه الممكنة في مجال النقد الأدبي عموما، وفي حقل نقد النقد والتنظير النقدي خصوصا"[٣].

ومن المفيد القول في هذا الشأن، إن الاختلاف الذي يميز موضوع النقد يعود إلى كونه "لا يستقر ولا يرضى بحدود صارمة ولا يقنع بمرجعية أو استراتيجية واحدة"[٤]. فهو نشاط تتجاذبه كثير من الحقول المعرفية، ومن ثم فهو لا يتوفر على مكان خاص به وعلى مقولات من إنتاجه ومتحدرة من صلبه. فوجوده رهن بهذه الحقول المعرفية التي تمده بأدواتها ومصطلحاتها، وتبصمه بمرجعياتها وطبيعة تصورها للعالم. ومع أن الحوار بين الآراء والاختلاف في المنطلقات والتصورات التي يتم استخلاصها عند التفكير في نص ما، يشكل أحد مرتكزات التطور الذي تشهده الممارسة النقدية في أي ثقافة ما، فإن ذلك لا يلغي الحاجة إلى ضبط هذا الاختلاف وتنظيمه حتى يتعين نشاطا رافدا للنقد ومكرسا لخصوصية معرفته، تلك المعرفة التي لا تقل دقة وعقلانية وانسجاما عن كل أنماط التفكير الأخرى.

من هذا المنطلق تبدو أهمية الحديث عن النقد والتساؤل عن وضعه وإنتاج معرفة جديدة به. وهذا الخطاب حول النقد هو الذي يمنح نقد النقد والتنظير النقدي حضورا جاذبا ولافتا. فهما معا يدرسان النقد بقصد بلوغ فهمه، وفهم طبيعة المعرفة التي ينتجها والأدوات التي يسخرها في ذلك. غير أنهما يختلفان ويتمايزان. فالنقد والتنظير موضوعان لنقد النقد. وإذا كان التنظير النقدي يسعى لاقتراح بديل جديد فإن نقد النقد يدرس منجزا ثابتا وموجودا. وهذا لا يعني أن الوضع المعرفي الخاص بنقد النقد محدد ومضبوط وواضح، ولكنه "نشاط يسعى إلى التميز وكيانه ليس محددا بدقة. مازال في مرحلة المشروع الذي تصنعه مجموعة مواضعات واقتراحات تتفاوت في تقديرها وتصورها لما ينبغي أن يكون عليه نقد النقد"[٥].

انسجاما مع هذا الفهم انبرى الناقد في القسم الأول لمساءلة متن نقد النقد والتنظير ومرجعياتهما انطلاقا من أربعة خطابات هي: خطاب التعليم، وخطاب التاريخ، وخطاب التحقيق، وخطاب التنظير. والفصل بين هذه الخطابات هو فصل إجرائي فقط.

١ – خطاب التعليم

يشتغل هذا الخطاب بحرية أكبر، كما يستجيب لقصدية محددة ترتبط بالمؤسسة التعليمية، وينطلق من يقين نهائي لا يقبل الجدل. ولكنه لا يبقى مغلقا على نفسه في الإطار التعليمي الصرف، ولكنه ينفتح على جمهور واسع من المثقفين. وبذا يصير خطابا "تتقاطع فيه مقاصد واهتمامات مهنية خاصة وثقافية عامة، ويريد أن يعطي لنفسه صفة الخطاب المعرفي"[٦] ومن ثم فهو يصدر عن معرفة ينبغي تعليمها وإيصالها في صورة حقائق ومسلمات معتمدا الشرح والتاريخ والتصنيف. وبالنظر إلى هذه الخصائص يقلّ التنظير في هذا الخطاب بينما تحضر المعرفة السابقة والجاهزة. وما يحرص الناقد على تأكيده من خلال البحث في هذا الخطاب، هو أن مفهوم النقد

يصير مجرد معرفة سابقة، ومهارة ينبغي امتلاكها. فلا يتم التعامل معه من زاوية علمية. إن خطاب التعليم "لا يتعامل مع النقد بصفته موضوع اكتشاف أو تحقيق أو بناء، وإنما هو موضوع جاهز من قبل ولا يمثل مشكلة ما إلا مشكلة القارئ الموصوف هنا بالنقص في المعرفة[٧]". ويُبرز الدغمومي في هذا الإطار انطلاقا من بعض الكتابات النقدية العربية، كيف تتشابه استراتيجيات هذا النقد، بل إنه لا يمتلك سوى استراتيجية واحدة تقوم على أساس تقديم المعرفة للطلاب وتلبية حاجياتهم ومساعدتهم على تنظيم معلوماتهم. وهذه الممارسة النقدية لا تستدعي حاجة إلى البحث والتأمل والتعمق في التفاصيل[٨]. ولكنها تكتفي فقط بتقديم المادة جاهزة. وقد يحدث أن نجد بعض النقد الذي يطمح إلى العرض الموسوعي وتقليب النظر في الأفكار والموضوعات. إلا أن ذلك لا يعني أن خطاب التعليم يرقى إلى مستوى المقاربة العلمية وإلى خطاب التنظير؛ لأن ما يتضمنه من تصورات وأفكار ورؤى لا تعدو أن تكون إما مقتبسة "من تنظيرات سابقة أو منتزعة منها"[٩].

٢- خطاب التاريخ

يصعب في نظر الباحث التعامل مع متن تاريخ النقد ضمن متن نقد النقد والتنظير. وهذا لا يعني أن ثمة فجوة عميقة تفصل تاريخ النقد عن نقد النقد والتنظير. فمؤرخ النقد بحكم طموحه إلى تقديم معرفة عميقة بالنقد، لابد وأن يتسلح بمفاهيم وأفكار ومنطلقات ترتبط بشكل أو بآخر بنقد النقد والتنظير النقدي. وما يخصص خطاب التاريخ هو طريقته في التعامل مع موضوعه؛ أي النقد. فمؤرخ النقد غالبًا ما يفكر في الموضوع بوصفه أفكارا أو إنتاجات أو وقائع، يسعى إلى ترتيبها وفق تحقيب معين أو يحاول من خلالها أن يستنتج نظرية أو منهجا. لكنه لا يفارق التاريخ والشرح والتفسير إلى البحث في الوقائع وخلفياتها السياسية والاجتماعية. وبسبب من هذه الخصائص فإن خطاب التاريخ له أهداف تتمثل في كونه يطمح إلى "أن يكون بديلا عن الممارسة النقدية في الحاضر أو تتميمها أو تعديلها أو تكييفها لتتوافق مع النقد السائد"[١٠]. وإذا كان تصفح كتب النقد يفضي بحسب الدغمومي إلى ملاحظة كثير من المصطلحات الشارحة لنوعية المنهج أو الإجراءات المعتمدة ومنها: المنهج الجمالي، أو التكاملي، أو المنهج السوسيولوجي[١١] فإن الإجراءات مهما تعددت لا تتخلص من هيمنة التاريخ؛ مما يجعلها محكومة بتحقيب مؤسس على التتبع والتوالي الخاصين بالزمن التاريخي. وهذه الهيمنة للتاريخ على هذا النوع من التحقيب لا يمكن معاينتها في النقد القديم وحده، وإنما تشتغل أيضا حتى في النقد الحديث نفسه. وعلى هذا الأساس يغدو مفهوم النقد ملتبسا ومتراوحا بين الضيق والاتساع، ولا يضع حدودا فاصلة بينه وبين الكلام عن الأدب. وبدلا من مفاهيم محددة ومضبوطة للنقد، فإن تاريخ النقد يظل فيه مفهوم النقد "شاهدا على توتر في علاقته بسياقه التاريخي، كما يجسد نوازع غير مستقرة في المعرفة والذهنية العامة "[١٢].

٣- خطـاب التحقيق

لعل أهم ما يميز هذا الخطاب هو أنه يتداخل فيه خطاب التاريخ وخطاب التنظير؛ فهو يتداخل مع التاريخ عندما ينكبّ على دراسة النقد في فترة محددة زمانا ومكانا، كما أنه يتداخل مع خطاب التنظير عندما يقصد إلى تجديد النظرة إلى النقد متزودا بمفاهيم أو نظريات بهدف التحكم بالموضوع وبلوغ فهمه. وما دام خطاب التحقيق يدرس النقد السابق بقصد إعادة قراءته والبحث فيه من جديد، بغية استخلاص أشياء جديدة قد تستجيب لقضايا معاصرة، مسنودا في ذلك بمنهج التحقيق فإنه يصير أقرب إلى نقد النقد. فهمُّه التساؤل حول فهم النقد وإعادة اكتشافه. وهذا ما فعله طه حسين ومحمد مندور ومحمد النويهي في دراساتهم التي طمحت إلى وضع النقد العربي في عين النقد وفق خلفيات متعددة: نفسية، أو تاريخية، أو سوسيولوجية. ويضيف

الدغمومي أن خطاب التحقيق يتميز من حيث موضوعاته إما بكونه يحقق في المفاهيم ويبحث في حركتها وارتحالاتها وحوارها، وإما يحقق في النظرية بوصفها موجودة وتحتاج إلى بحث أو تنقيب، وإما ينظر إلى المنهج ويسائل الإجراءات والأدوات التي تستعمل في قراءة الأدب. وإما يبحث في نظام موجود في النقد بصورة غير معلنة. وهذا الصنف الأخير جديد ويطلق عليه الباحث صنف القراءة(١٣).

٤- خطــاب التنظيــر

يعرف محمد الدغمومي هذا الخطاب بالقول: "إنه خطاب مِيتَانظَرِيّ يفكر في النقد بما هو مشكل معرفي، ويقترب إليه من خلال المستوى النظري والمفاهيم والمنهج، ويعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد"(١٤). وهذا التعريف هو الذي يقود الباحث إلى التساؤل عن المبررات التي يمكن أن تؤكد وجود هذا الخطاب، مادام واقع النقد العربي الحديث محكوما بمفارقة عجيبة، فهو يكشف عن نقل واضح للمفاهيم والنظريات والمناهج دون أن يكون هذا النقد قد حقق تكييفا ملائما لما يستعيره مع خصوصيات الأدب في الثقافة العربية. من هذا المنطلق يغدو من المشروع التساؤل عن الكيفية التي يمكن أن نُنظِّرَ بها للنقد العربي في غياب مفهوم واضح وخاص عن النقد. في هذا السياق يرى الدغمومي أن الحسم في هذا التساؤل لا يرتبط "بكثرة الخطابات أو قلتها ولا في الحوافز التي تدفع إلى إنتاجها (...) وإنما الذي يحسم هو وجود شروط التنظير أو عدم وجودها ومدى مناسبتها لأسئلة الأدب والنقد"(١٥). وبداية التنظير للنقد العربي ماثلة إما في صورة مقارنة كما يتبدى من كتاب روحي الخالدي. وإما في شكل مصالحة بين مرجعيات قديمة وحديثة، عربية وغربية، ونموذج ذلك طه حسين وميخائيل نعيمة، وإما في شكل اتباع منهج أو نظرية دون الوعي بها أو المساهمة في وضعها كما فعل محمد مندور. وقد يكون هذا الطريق سهلا، غير أنه أوصل النقد العربي إلى وضع لا يخفى أثره على الأدب والنقد، حيث كثرت الخطابات النقدية فيما قلّ الأدب. وازدادت المسافة عمقا بينهما. وإذا كانت هذه العلامات دالة على خلل ما في مسار النقد العربي. فإن هذا الخلل لا يسحب البعد التنظيري عن جهود بعض النقاد الذين يطمحون إلى تأسيس نقد جديد أو نظرية عربية جديدة أو منهج خاص. غير أن هذا الإسهام التنظيري في الغالب ما يكون عملا واهما، خصوصا حينما يقصد إلى إنتاج نظرية أو ادعاء القدرة على تأسيس منهج. في حين أن ما يقوم به "ليس سوى تركيبٍ من عناصر جاهزة تعطيه صفة الجديد بلا مبرر"(١٦). كما أنه قد يتوهم إمكانية تقديم منهج ما على أنه بديل عن تصور آخر. إلا أن كل ذلك لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الفعل التنظيري الخلاق في غياب وعي قد يطرح تصورا معينا للنقد دون أن يظل حبيس الشرح والعرض.

بعد أن ساءل الناقد محمد الدغمومي متن نقد النقد والتنظير انطلاقا من هذه الخطابات الأربعة، نجده ينتقل إلى البحث في مرجعياتها. وخصوصا أن كل خطاب لكي يوجد يظل بحاجة إلى كيان يخصصه في المعرفة. وعلى هذا الأساس يوفر البحث في المرجعيات التي تؤطر خطابَيْ نقد النقد والتنظير معرفة بالمصطلحات واللغة الواصفة بشكل عام. وانسجاما مع هذا الفهم يستخلص الدغمومي أنْ ليس هناك مرجعية واحدة للنقد والتنظير. وحتى إن وجدت هذه المرجعية فمن الصعب تحديدها، لأنها توجد بتماس مع الثقافة وقابلة لأن تتأثر بها. ولذلك نجده يحدد هذه المرجعيات كما يأتي:

١- المرجع الفلسفي: وهو يكتسي أهمية كبيرة بالنسبة إلى الناقد الذي لا يمكن أن يغض الطرف عن الفلسفة حين يقترح التفكير في موضوعه. وهذا لا يعني أن فعل النقد هو جزء من الفلسفة، ولكن خصيصة الفكر هي شيء دال على حوار بينهما. ومما يزيد من تعميق هذه العلاقة ما يرتبط بالأدب بوصفه موضوعا للنقد. فالأدب في سعيه إلى التعبير عن التجربة الإنسانية يبدو

غارقا في الفلسفة ومتأثرا بها وفي حاجة دائمة لها. ورغم عتاقة العلاقة بين النقد والفلسفة فإن تبلورها لم يتحقق إلا حديثا. فـ"الوعي بفلسفة النقد والنقد الفلسفي للأدب هو وعي حديث (...) ولم يتضح هذا الوعي إلا بعد أن تجسد وعيا إبستمولوجيا"[١٧].

٢- المرجع الجمالي: يرى الدغمومي أن هذا المرجع قد قدم للنقد الأدبي خدمة كبيرة بعد أن اتضح وصار علما مستقلا بذاته هو الإستطيقا. فلقد وفر له "مدخلا جديدا ومفصلا لموضوعه. ومدّه بعدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني"[١٨]. ومادام مفهوم الجمال يتداخل بسيرورات ثقافية وفلسفية عامة وسيرورة خاصة بعلم الجمال، كان على نقد النقد والتنظير "أن يضعا حدودا بين تلك العلاقات، وأن يضعا لنفسيهما حدودا هي حدود إبستمولوجية ذات مظهر منهجي"[١٩]. وليس هذا بالسهل بالنسبة إلى نقد النقد العربي خصوصا في غياب نظرية جمالية عربية، الشيء الذي يجعل هذه الجهود إما تاريخية وإما تعليمية تفتقر لاستراتيجية واضحة.

٣- المرجع النفسي: الصلة بين الأدب والذات بمفهومها الواسع قديمة جدا. ويمكن أن نعثر على علاماتها منذ أن اتخذ الإنسان الأدب أداة للتعبير عن شرط الحياة التي يعيشها بكل أحلامه وتطلعاته وانشغالاته وأسئلته حول الحياة والموت. من هذا المنطلق تفضي هذه الصلة بين الأدب والذات إلى القول بأن المرجعية النفسية قد تمَّ استبطانها والتفكير فيها منذ القدم، كما تكشف عن ذلك كتابات نقدية عربية قديمة من قبيل تلك التي وقعها قدامة بن جعفر والجرجاني وحازم القرطاجني... غير أن هذه المرجعية لم تتضح بما يكفي كخلفية يمكن للناقد أن يستند إليها في دراسة الأدب إلا "بفعل التثاقف الذي شرع لوجود علم النفس في حقل الثقافة العربية"[٢٠]. وقد وجد الناقد العربي في هذا العلم مادة ثرَّة تبناها ولا يزال في دراسة نماذج متعددة من الأدب العربي في علاقتها بحيوات الكتّاب. وما يسجله الدغمومي على هذا المرجع هو عدم تمكنه من "فرض نفسه مدخلا مهيمنا ذا شأن في قراءة النقد (...) خصوصا بعد أن وجد الناقد بدائل أخرى مثل النقد الموضوعاتي والنقد الأسطوري"[٢١].

٤- المرجع السوسيولوجي: يتضمن هذا المرجع بحسب الباحث مقاربات تختلف في نظرتها للعلاقة بين الأدب والواقع، لكنها على الرغم من هذا الاختلاف في زوايا النظر إلى هذه العلاقة لا تخرج عن إطار السوسيولوجيا. فمهما تعددت المصطلحات وتنوعت فإن "السوسيولوجيا هنا إذن، هي المرجعية الأم التي تشتغل ضمنها تلك المصطلحات"[٢٢]. والمناهج ذات الصلة بهذا المرجع هي: المنهج الواقعي، المنهج الأيديولوجي، المنهج الواقعي الفلسفي. وقد انتشر هذا المرجع في النقد العربي بشكل واسع خلال السبعينيات، غير أنه لم يتمكن من تحقيق التلاؤم المطلوب مع النصوص وخصوصيتها؛ لأنه كان يخدم الواقع الأيديولوجي أكثر مما يخدم الأدب.

٥- المرجع اللغوي: منذ القدم والعلاقة بين الأدب واللغة تشكل موضوعا أثيرا ومفضلا للنقد، وخصوصا أن الأدب هو خطاب لغوي، بحيث لا نتلقاه إلا من منفذ اللغة. ورغم قدم التفكير في هذه العلاقة من جانب النقد فإن ذلك لم يفرز تصورا محددا ومضبوطا للغة الأدبية من حيث هي نسق مميز ومخصوص. ولم يحدث ذلك إلا مع ظهور اللسانيات التي قدمت نظرة خاصة للغة وأشكال مقاربتها. وفي نقدنا العربي يرى الدغمومي أن مسألة تبلور الوعي اللغوي في دراسة الأدب يمكن تبين ملامحها منذ الثلاثينيات والأربعينيات انطلاقا من تلك الجهود التي عبر عنها أمين الخولي ومصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى وهم يستجيبون لأسئلة الأدب في عصرهم. غير أن محاولاتهم كانت محدودة بحيث لم تستطع إحداث "تغيير في مجرى النقد واستحداث وعي جديد"[٢٣]. وبهذا تكون عملية تحديث النقد قد بدأت في التشكل حينما أخذت البنيوية ومفاهيمها في التسرب إلى الثقافة العربية، الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج متعددة منها: الأسلوبية،

والبنيوية، والشعرية، والسيميائية.. وكلها أمدّت الناقد بمفاهيم ومصطلحات فتحت مجال البحث في الأدب والنقد.

يتناول محمد الدغمومي في **القسم الثاني** بعض المفاهيم المرجعية التي تحضر في متن نقد النقد والتنظير وهي: مفهوم نقد النقد، ومفهوم النظرية، ومفهوم المنهج. وبخصوص مفهوم نقد النقد يرى الباحث أن تحديده ليس بالأمر الهين خصوصا في سياق لا يزال مفهوم النقد لم يتحدد فيه بما يكفي. ومع ذلك فإن الأهمية التي يكتسيها النقد بوصفه عملية فكرية تشرح وتؤصل رؤية الإبداع، تتطلب نقد النقد وتفرضه بوصفه ضرورة معرفية يمكن من خلالها فهم أسرار النقد الأدبي ومعرفة أسئلته وانشغالاته. وخاصة أن نقد النقد هو بحث في النقد وتفكيك له وتقليب للنظر في كل قضاياه وأسئلته. ونحن نجد الناقد يميز في مسيرة المفهوم، نحو التشكل والبناء في السياق العربي بين مرحلتين: مرحلة الإرهاص وتتصل بمجهودات أخذت في التبلور منذ أواخر القرن التاسع عشر في ما كتبه يعقوب صروف وشكيب أرسلان. غير أن كتاب "في الشعر الجاهلي" لطه حسين هو الذي سيشكل بلورة حقيقية لهذا المفهوم وإن كان هذا الناقد لم يستعمل مفهوم نقد النقد. فأول من وظفه هو العقاد ولكن بشكل لا يخصصه في المعرفة ولا يحدد كيانه بدقة. ثم مرحلة التأسيس وفيها انبرى المهتمون بنقد النقد إلى البحث عن كيان معرفي خاص. فقد غدا نقد النقد مطلبا أساسيا وضرورة ملحة للبحث في ما تحقق من إنجاز في حقل النقد. وفي إطار هذه المرحلة بدا واضحا ما تحقق من تحول بصدد الوعي بالمفهوم. فقد شرع في النظر إلى نقد النقد بوصفه علما ومنهجا وطريقة في المعرفة، ومن ثم أصبح بالإمكان تعريف نقد النقد بالنظر إلى موضوعه أو مبادئه أو غاياته أو أدواته. ورغم ما يطبع مفهوم نقد النقد في مرحلة التأسيس من اتساع بحكم اتخاذه لصور متعددة، وتحركه على المستوى المعرفي في اتجاهات مختلفة، فإن إسهام هذه المرحلة في وضع إطار واضح لنقد النقد والبحث له عن موقع خاص في المعرفة لم يكن إنجازا مهما ولافتا.

وفيما يخص النظرية نجد الدغمومي يقرّ بعدم وضوح هذا المفهوم في السياق النقدي العربي، لأنه غالبًا ما يتم توظيفه بطريقة تنأى بكثير عن مفهوم النظرية. فقد يصير إما دالا على أفكار عامة أو مادة فكرية تنتسب لناقد معين أو وجود أفكار لها خصوصية ومرجعية. ويركز محمد الدغمومي في كتابه على المفهومين الأخيرين. وهو عندما يعرض لبعض الجهود التي حاولت البحث عن نظرية في التراث العربي مثل نظرية النظم، يلاحظ أن هذا المنجز النقدي لم يستوفِ بعد شرط النظرية فهو في حاجة إلى كثير من الإضافات. وحتى إذا سلمنا بوجود هذه النظرية فما هي غاياتها وما هي أهدافها؟ إن المبادئ والنظام والتماسك والتفسير هي شروط أساسية للنظرية، ولا يمكن بناء نظرية عبر التلفيق والانتقاء. وهذه إحدى معضلات النقد العربي، الذي يخيل لأصحابه أنهم يبنون ويُنظِّرُونَ عندما ينتقون ويقتبسون ويلفقون، بينما الأمر من الصعوبة بحيث يتطلب أشياء أخرى في مقدمتها: الفهم المسبق للنظرية، والغوص العميق في مكوناتها، ومن ثم التجميع والتركيب.

وإذا كان مفهوم النظرية بهذا الشكل من الالتباس فإن مفهوم المنهج لا يقل عنه غموضا. فهذا المفهوم يتداخل في النقد العربي مع عبارات مختلفة مثل: الطرح النظري، والخطوات، وبرنامج العمل... وهي كما يبدو لا تتصل بالمنهج إلا في تصور من لا يعرفون حقيقة المنهجَ والعلم. وفي هذا السياق الذي يتغيا فيه الدغمومي البحث في الكيفية التي يتمظهر بها هذا المفهوم في متن نقد النقد والتنظير، نجده يفحص متني التحقيق والتنظير. حيث يستخلص أن خطاب التحقيق محاصر بغموض المنهج، فالمحقق غالبًا ما يستعمل المنهج للدلالة على ممارسات توجد على مسافة بالنسبة إلى حدود المنهج وضوابطه، وهذا نفسه هو حال خطاب التنظير، على الرغم من أن المنهج هو موضوعه وواحد من أسئلته.

لقد تداخل مفهوم المنهج مع تحديدات عدة مثل: التلفيق. والتكامل. والانتقاء. فهل معنى هذا أن الانتقاء والتلفيق يمكن أن يؤدي إلى بناء منهج؟ إن طبيعة الأدب اللغزية واستعصاءه على التحديد لا يبرر الرجوع إلى مناهج مختلفة قصد استبيان مقصده الحقيقي. فهذا التبني لمناهج مختلفة لا يمكن أن يؤسس منهجا. إلا إذا تجاوز الناقد الجمع إلى مستوى إنتاج منهج جديد قمين بتقديم معرفة جديدة بموضوعه. وهذه مسألة صعبة وبعيدة المنال، لأن أصول المناهج هي من الاختلاف والعمق بحيث يستحيل تركيب منهج منها بشكل سحري. فأغلب المناهج السائدة في النقد العربي هي تلك التي تم نقلها "دون أن يستطيع ناقد أن يضيف إلى التنظير الأصلي لها شيئا. سوى ما يبررها ويوسع دائرة توظيفها في تناول الأدب العربي"[٢٤].

يخصص محمد الدغمومي **القسم الثالث** من الكتاب لضبط القضايا المختلفة ذات الصلة بمفاهيم النقد الأدبي، مسائلا أشكال حضورها في متن نقد النقد والتنظير. وتكمن أهمية هذا القسم في توضيحه لكثير من مظاهر الالتباس التي يصير النقد الأدبي عرضة لها. خصوصا حينما لا يتضح موضوعه بدقة ولا يتم تخصيص وضع له في المعرفة. ومن منطلق فهم الممارسة النقدية وتحديدها ومساءلة كل المفاهيم التي تتصل بها وتتداخل معها. يسعى الباحث إلى الإمساك بكل الإشكالات المتصلة بالنقد. وهي عديدة وتأخذ أشكالا مختلفة: كأن تكون عبارة عن مفاهيم أو عبارات تقترن بالنقد أو تصفه أو تصنفه ضمن أنواع الأدب ذاته. ومن بين مفاهيم النقد التي يناقش المؤلف حضورها في متن نقد النقد والتنظير ما يأتي:

١- النقد والفن: يرى الناقد بأن هذه العبارة كثيرا ما تتردد على مسامعنا دون أن نخضعها لمحك التساؤل أو التفكير والتأمل. فهذه العبارة تقرن النقد بالفن بحيث يتم الحديث عن النقد الأدبي كما لو أنه نقد فني أو نقد جمالي، دونما إدراك لخصائص كل من النقد والفن والجمال. ولهذا التداخل أسباب متعددة: منها ما يرتبط في منظور الباحث بمسألة الفن، ومنها ما له علاقة بمصطلح العلم. فالفن مفهوم ضبابي وواسع ولايمكن أن نجد له تحديدا مضبوطا وواضحا وهذا الأمر يتصل بالمرجع الذي يفسره. وللتوضيح أكثر يلجأ الناقد إلى التوقف عند دلالة المصطلح عند أقطاب الفلسفة الجمالية المثالية ودعاة الواقعية وأنصار الفن للفن. وجدير بالذكر أن الاختلاف الحاصل بين هؤلاء بخصوص حدود الفن ومعاييره دال على عمق المسافة بين الفن والنقد. "فالفن عمل يظل متفردا ويعمل على إمكانات غير إمكانات النقد وبوسائل معدلة مثل اللغة التي هي أداة تخييل وترميز، أو وسائل أخرى غيرها للوصول إلى دلالات غير مقيدة تتجه نحو الاحتمالية والتعددية بخلاف العلم والنقد"[٢٥]. إن أداة الفن ليست هي أداة النقد. فإذا كان الفن أفقا للاحتمالية والتعدد فإن الممارسة النقدية تروم تحقيق معرفة محكمة ومضبوطة بموضوعها. ومن ثم فهي لايمكن أن تتخلى عن الاستدلال الذي يحقق لها الإقناع والمقبولية. ويعني هذا أن النقد "ليس خيالا ولا حلما ولا مجازا ولا تركيب رموز فقط بل هو عمل منهجي ينتسب إلى خطاب المعرفة حول الأدب. إن لم يكن قادرا على حل إشكالياته داخل المعرفة فهو أعجز عن أن يحلها داخل الفن"[٢٦].

٢- النقد قيمة: إن إلصاق صفة الفن بالنقد أمر ينطوي على قيمة لا يمكن تجاهلها. ونتصور أن التفكير في النقد الجمالي أو الفني لا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من قيمة معينة هي التي تعطي للموضوع صفة الفن وصفة الجمال. ولما كانت القيمة تعبر عن مواقف وأخلاق فإنها ترتبط مباشرة بالفلسفة والثقافة. إنها تقتحم مجال الأيديولوجيا. ألا يجوز - إذاً- أن يتخلى النقد عن القيمة؟ لا يمكن بحسب الدغمومي أن نتصور نقدا دون قيمة. فمهما بالغ النقد في المحايثة والارتباط بالنصوص وادعاء الموضوعية، فإنه لا يمكن أن يطمس آثار قيمة مفترضة يدافع عنها. وهذه القيمة هي قيمة العمل الفني التي ترتهن في وجودها على ذات الناقد أو الجماعة التي تتلقى الأدب. غير أن اختلاف مستويات الإدراك الخاصة بمستقبلي الأدب يجعل القيمة نفسها اختلافية ومتأبية

على التحديد. ويترتب على ذلك أن "النقد الفني أو النقد الجمالي عاجز عن أن يحدد موضوع القيمة وفي أحسن مستوياته التنظيرية لا يتجاوز المطلقات ولا يصل إلى درجة التحديد النهجي راضيا بتصورات عامة"[٢٧].

٣- النقد ذوق: يطرح مفهوم الذوق أكثر من إشكال بالنسبة إلى من يود البحث في العلاقة بينه وبين النقد، فهو متغير ويتسم بعدم الثبات، لأنه مشروط بعناصر متغيرة ومتبدلة ولا تحتكم إلى ثوابت واضحة في الموضوع أو لدى المتلقي. وبالنظر إلى هذا الالتباس الذي يغلف مسألة الذوق فإن ناقد الأدب عندما يتحدث عن علاقة النقد بالذوق إنما يقحم النقد في قضايا متشعبة وفي مجالات تنعت بأسماء مثل المَلَكة والموهبة والحدس"[٢٨]. ومع ذلك يتوجب على النقد أن يقدم تحديدا ملائما للذوق. في هذا السياق نجد محمد الدغمومي يقر بأن تحديد الذوق انطلاقا من اختلاف الناس في الأذواق أو من خلال علاقته بمتلقي الأدب لا يحل الإشكال بقدر ما يزيده غموضا ولبسا. إن النقد الفني والجمالي والمثالي يؤكد أهمية الذوق باعتباره وسيلة وأداة مهمة من أدوات النقد. فبالإضافة إلى الثقافة والمعرفة العميقة يحتاج الناقد إلى القدرة على تذوق العمل الأدبي والغوص في أعماقه، كما تكشف عن ذلك تصورات أصحاب النقد الفني ومنظريه. ومع ذلك فإن مسألة الذوق ليست من اختصاص هؤلاء فقط، وإنما نجد "استعمالات أخرى لها لدى أولئك الذين تنكروا للنقد الذي له صفة خارج العلم"[٢٩]. عبر إعطاء الذوق مدلولا مغايرا.

هل تمكن التنظير لمفهوم النقد من أن يحقق الإقناع بأن النقد فن؟

يستخلص المؤلف أن التنظير لم يحقق هذا الهدف على الرغم من أنه "توسل بتعليلات مختلفة بعضها علمي وبعضها ثقافي عام، واعتمد مفاهيم إشكالية بطبيعتها مثل الذوق والقيمة"[٣٠]. فالتتبع الرصين لوضع النقد الأدبي والتنظير له ما يلبث أن يكشف عن الهوة السحيقة بين المادة المتشظية التي ينهل منها النقد ويستعين بها والخصائص الجوهرية المتصلة بموضوعه.

ونحن نجد الدغمومي لا يألو جهدا في البحث عن جواب لبعض الأسئلة التي ترتبط بتصور النقد والتنظير لقضايا النقد ومنها: علاقته بالعلم، والنقد وعلم النفس والنقد والسوسيولوجيا، ثم النقد وعلم اللغة. ولابد من القول إن النزوع نحو العلمية من قبل النقد هو نزوع دائم تعكسه بعمق مختلف التجارب النقدية التي كانت وما تزال مسكونة بالطموح إلى الانتساب إلى العلم، بحيث يعبر عنه لجوؤها لتوظيف بعض أدواته من استدلال وحجاج وبناء منطقي وإنتاجية وغيرها مما يخصص العلم ويميزه. ورغبة النقد الأدبي في الانتقال إلى النموذج العلمي تعود إلى التطور اللافت الذي حققته العلوم الأخرى في علاقتها بموضوعاتها بعدما صارت تختبر وتجرب وتستقرئ وتستنبط. وقد بدا واضحا هذا الميل إلى العلم من جانب النقد منذ أواخر القرن التاسع عشر مع إيبوليت تين، وسانت بيف، وفرديناد برونتيير، ومدام ديستال، وجوستاف لانسون.. إلخ حيث أكدوا بأشكال مختلفة على تأسيس علاقة جديدة بين الناقد وموضوعه، بحيث يصير بالإمكان إخضاع الأدب للمسطرة نفسها التي يخضع لها موضوع العلم"[٣١]. وهذه الدعوة لا تزال مستمرة إلى اليوم، وهي تفرض على الدارس للأدب ضرورة تخصيص موقع النقد من العلم، وهذا ما أدى إلى "صنع نماذج من التنظير الرائجة في حقل النقد الأدبي الحديث والمعاصر وهي نماذج اختار بعضها حلا لصالح العلم تارة ولصالح النقد بوصفه فنا لا يمت إلى العلم بصلة"[٣٢]. وأمام تنوع الرؤى واختلافها بصدد علاقة النقد بالعلم فإن هذه العلاقة "تبقى متعددة التجليات في تشخصها هي – في العلم على هامشه وبعيدة عنه – علاقة انتساب وعلاقة استغلال وعلاقة تناف"[٣٣]. ويبرز هذا بوضوح في تلك الممارسات النقدية التي تتبنى حقلا معينا في العلم مثل علم النفس. فالناقد قد يستدعي الكثير من المفاهيم التي تتصل بهذا العلم، لكنه لا يرغب في القول بأن ما ينجزه هو نوع من النشاط العلمي في حقل علم النفس، بل يفضل أن يبقي على انتسابه إلى النقد والفن. وإذا كان

هذا هو حال الناقد الأدبي فإنه في ذلك لا يختلف كثيرا عن الباحث في علم النفس. إذ نجد كثيرا منهم قد أنجزوا بحوثا اتخذت النصوص الأدبية مادة لها لكنهم لا يعتبرون إنجازهم نوعا من النقد بقدر ما يفضلون التفكير فيه باعتباره علما. ويوضح محمد الدغمومي هذا التردد الحاصل في موقف النقاد من هذه المسألة حيث يقول بأنه "قد يتبادر إلى الذهن أن النقاد العرب من الذين يتبنون التحليل النفسي أو الذين ينظرون لهذا النقد يقرون بأن المفهوم لديهم لا يستقيم إلا بشرحه بصفته مفهوما علميا لكن الأمر غير ذلك. فهم بقدر ما يقرون بعلمية التحليل النفسي يترددون في حسم المسألة في حالة النقد، فيدخلون في جدل لا يستقر على شيء ثابت وكأن الحسم هو موكول إلى عالم أو ناقد منتظر"[٣٤].

هذا الأمر يصدق على صلة الأدب بالسوسيولوجيا ولكن بطريقة مغايرة. فالنقد الأدبي العربي أصبح مقتنعا بتحقق موقع له في العلم حينما بدأ يستقي مفاهيمه من الفلسفة الواقعية. لقد بدأ النقد يستثمر الكثير من المفاهيم والمصطلحات التي تمده بها مختلف العلوم خاصة العلوم الإنسانية والاجتماعية. لكن في الوقت نفسه تظهر أصوات تخفف من حدة هذا الانتماء إلى العلم معتبرة أن ما يتحقق هو مجرد محاولات قد تعوزها الدقة والصرامة اللازمتان. أمام هذا الجدل يجد الناقد نفسه مضطرا لحل هذا الإشكال عبر اللجوء إلى التمييز بين النقد والدراسة الأدبية. فالنقد الأدبي عندما يتمسك بصرامة العلم فهو يغدو مندرجا ضمن الدراسة الأدبية، بينما النقد هو مجرد تحليل حتى وإن كان وصفيا فإنه في النهاية موقف أيديولوجي. ومثل هذه التبريرات يعتبرها محمد الدغمومي "مهزوزة وتوقع الناقد المنظر في تناقض بحيث يجد صفة العلم مفروضة عليه بحكم لزوميتها الناجمة عن نزوع علم الجمال الماركسي... فلا يجد مهربا من تأكيد النزوع العلمي للنقد وخاصياته التي تنتمي إلى العلم".[٣٥] هاهنا وبحكم زاوية النظر التي منها يقارب النقد الأدب. يجد نفسه قائما على تحديدات قبلية لا تتناسب وموضوعه. لكنه بحكم ارتباطه بهذه المناهج وهذه العلوم لا يجد مفرا من أن يظل وفيا لها.

إن صلة النقد بالعلم سوف تتضح عندما ستلفت اللسانيات انتباه النقد إليها من خلال الإضافة اللماحة التي حققتها في علاقتها بموضوعها. لقد فتح إنجازها شهية الناقد الأدبي ووجهه نحو الكثير من مبادئها ومفاهيمها. الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج جديدة ومختلفة تريد أن تفكر في الأدب بطريقة مغايرة فيما هي تسعى إلى تأسيس موقع خاص بها. فهي تارة تندمج بالنقد بالمعنى الذي تفكر نفسها جزءا منه وتارة تعتبر نفسها ممارسة جديدة تتجاوز النقد وتقصد إلى أن تشغل موقعه. ويبدو أن تتبع الدغمومي لكثير من الآراء التي تفصح عنها خطابات النقاد ومنظري النقد الأدبي جعله يستكشف هذا الوضع المحير الواصف لعلاقة النقد بالأسلوبية. فهو "تارة يتحدد معها خلافيا وتارة يكتسب منها خاصيات تعريف وتارة ثالثة ينتسب إليها وتارة أخرى يحتويها "[٣٦].

إن صلة النقد بالأسلوبية بما تعرفه من غموض والتباس يتعذر معه الفهم وينعكس على وضع النقد ومفهومه، لا تختلف كثيرا عن صلته بالبنيويات. صحيح أن أعمق انعطافة يشخصها تاريخ النقد الأدبي الحديث قد حصلت عندما بدأ يتطلع إلى النموذج البنيوي المتحدر من اللسانيات والمتأثر بها. غير أن عدم وضوح البنيوية حتى في الحقل الثقافي الذي أنتجها، ولد بشأنها تصورات عدة يمكن استجلاء ملامحها من خطابات النقاد العرب. فمنهم من تحفظ بصددها دون أن يسلم من تأثير مصطلحاتها ومفاهيمها. ومنهم من سقط في التلفيقية والانتقائية دون أن يقوم بتكييف ملائم لمفاهيمها مع خصوصية الأدب في الثقافة العربية. ومصدر هذا، هو الاختلاف العميق بين ما يفكر به النقد والموضوع الذي يفكر فيه. فثمة اختلاف بين سؤال النقد وسؤال الأدب. ونحسب أن هذا هو ما يستخلصه محمد الدغمومي عندما يقول "بأن التنظير للنقد العربي لا يمتلك الأسس

الإبستمولوجية التي تدفعه لكي يجد أسئلته الخاصة وموضوعه الخاص. فهو تنظير أعزل لا تقف خلفه عقلية مسلحة بالمعرفة وإنما هو في مكان تصل إليه الأصداء. ومن ثم يستحيل أن ينظر ناقد عربي للبنيوية أو للسيميائيات أو لمنهج مثل البنيوية التكوينية. ولو زعم هذا الناقد أنه يتسلح بالعلم أو تتوق نفسه إلى خلق نقد علمي، إذ لا بد من وجود ضغط علمي ولا بد من عطاء لعلم اللسانيات حتى يفكر في تجريبها ونقلها إلى الأدب والنقد"[٣٧].

ومختصر القول أن النقد الأدبي العربي لم يصبح خلاقا ومبتكرا ومبدعا في علاقته بالعلم. ليس لأنه لم يحقق العقلانية اللازمة التي هي شرط مهم للنقد. وإنما لأنه لم يحقق نوعا من المسافة بالنسبة إلى ما يستعيره ويتلقفه من منجز الثقافات الأخرى بالشكل الذي يؤسس به أدواته الخاصة ويبلغ بموضوعه درجة معينة في الفهم تغير علاقته بالأدب.

ضمن السياق ذاته ينبري ناقدنا إلى مساءلة مبادئ النقد عبر البحث في مفهوم النقد انطلاقا من هذه المبادئ التي إما هي خاصة بالناقد وإما بالنقد وإما بالقارئ. ومهما تعددت أو تنوعت فإنها تشير إلى بعض العناصر المهمة التي ينبغي أن تتوفر في الناقد ومنها: الجانب المعرفي والأخلاقي والوظيفي والجانب الأيديولوجي، كما تشخص ملامح أخرى للنقد كصلته بالمعرفة ووضعه النظري، ومناهجه، وإنتاجيته، ووظيفته[٣٨]. وما يطبع هذه المبادئ من تعميم يجعلها أبعد عن تحديد المفهوم الحقيقي للنقد. فهي لاتخصص وضعه في المعرفة لأنها ليست خاصة به وحده وإنما تتقاسمه معها أنماط أخرى من المعرفة. وإذ يتتبع الباحث الآراء المختلفة التي يعبر عنها خطاب نقد النقد والتنظير النقدي بخصوص هذه المبادئ، نجده يخلص إلى القول بأن هذه المبادئ "تحدد خبرة الناقد وتمتنع عن التحديد، فهي مبادئ يصعب تعيينها إجرائيا أو نظريا ضمن مرجعية محددة مما يجعلها نصائح عامة (...) تدل على سيادة فكرة عامة عن النقد مسكونة بروح تعليمية وجدالية في الآن نفسه يستحيل أن تنتظم في مفهوم محدد للنقد وإن انتظمت حول موضوع الأدب[٣٩]".

ومن الملاحظ أن الإشكال نفسه – إشكال التعميم والشمولية في تفكير النقد – يبدو أيضا بارزا في تصور متن نقد النقد والتنظير النقدي لوظيفتي الأدب والنقد. ونتصور أن هذا ما يوضحه الباحث حين يلاحظ أن وظيفة النقد لا يمكن أن تتحدد إلا في إطار مفهوم واضح للنقد والأدب. وطالما أن هذا المفهوم يعوزه الوضوح فإن وظائف النقد تصير متعددة ومتداخلة، كما يكشف عن ذلك متن نقد النقد والتنظير. وهذه الوظائف يلخصها الباحث كما يأتي: الوظيفة الأدبية، والوظيفة المنهجية، والوظيفة التعليمية، والوظيفة الأيديولوجية. وانطلاقا من تحليله لها يتبين مدى الالتباس الصعب المتولد عن اختلاف في مفهوم النقد والأدب. فكل ناقد ينتصر لوظيفة بعينها ينتصر أيضا لإدراك معين لدور الأدب والنقد. وهذا الاختلاف الحاصل "لا يجد مبرره إلا في كونه مظهرا من تمثيلات لأوضاع معرفية تمر بالناقد والنقد وتكتسي – باعتماد مصطلح الوظيفة – وجها دالا على مستوى تلك التمثيلات كشعارات وكلمات في نظريات ومناهج غير مكتملة يهيمن عليها التعميم والأيديولوجيا "[٤٠].

عديدة هي القضايا ذات الصلة بالنقد – مما يتعرض له هذا الكتاب المهم – والكاشفة لمدى الاتساع الذي يطبع مفهوم النقد ويجعله متعذرا على الإحاطة، لا يكاد وضعه يبين إلا ليختفي ويلتبس. ومن هذه القضايا مسألة التصنيف. والتصنيف كما يقول الكاتب ليس علما ولكن ما يقربه إلى العلم هو التطبيق. فلا شك أن كل تصنيف يرتبط بتصور معين للمنهج وكذا الخلفيات التي يستند إليها المصنف بالإضافة إلى خصائص موضوعه[٤١]. ويعني هذا أن تصنيف النقد يمكن أن يكون منتجا لمعرفة مهمة بالموضوع المصنف (النقد) عندما تتوفر فيه شروط المعرفة الموضوعية، أي عندما يكون المصنف واعيا بعملية التصنيف وبمعاييره وذلك "باستحضار خلفية مفهومية للنقد ومرجعية تحدد هذا المفهوم ومجموعة معايير مناسبة"[٤٢]. وإذا كان الباحث يتعرض بالبحث

لبعض التصنيفات في متن التعليم ومتن التاريخ ومتن التنظير. فإنها على تنوعها واختلافها لا تعكس وعيا متميزا بمسألة التصنيف وبشروطه وبمعاييره، فهي تصنيفات تحكمها الانتقائية واعتماد تحقيبات لا تراعي خصوصية النقد العربي. وينضاف إلى ذلك عدم وعي المصنف بما هو إجرائي ومنهجي وعلمي أثناء إقامة التصنيف. فكل تصنيف للنقد يستدعي أمرين متلازمين: "الوعي بالتصنيف كإجراء من إجراءات نقد النقد. وثانيهما الوعي بوضع النقد الذي هو وضع إشكالي ينبغي أن يرتفع إلى درجة نمذجة تقدر آلياته وغاياته وعلاقاته بموضوعه"(٤٣).

عندما نتأمل في ما تكشف عنه خطابات نقد النقد والتنظير، خصوصا حينما تنكب على التفكير في الوضع الإشكالي للنقد تتبين التباسات هذا النقد. الشيء الذي يقود بعض الخطابات إلى وصف وضعه بالأزمة دون أن تتنبه هذه الخطابات إلى أنها جزء من هذه الأزمة. إن ما يعني هذه الخطابات الانتقادية هو فرض وجودها مع إقصاء النقد الآخر المغاير لها. ولهذا نجد محمد الدغمومي يشير إلى ضرورة التعامل بحذر مع منطوق هذا الخطاب، وكأن ما أنجز من نقد عربي لا يمتلك قط صفة النقد. فالكثير من آراء النقاد العرب تؤكد وجود أزمة في النقد، فنادرا ما نجد ناقدا يمكن أن يعترف بأهمية ما أنجز وإنتاجيته. وهذه الخصيصة المميزة لخطاب الانتقاد يفسرها وضع النقد العربي. فالطابع غير المستقر للواقع الثقافي يجعله دوما معرضا للانتقاد والتجاوز بحثا عن بديل ممكن. ومع التسليم بأهمية هذا الانتقاد خصوصا حين يسهم في تأسيس مفهوم معين للنقد، فإن العناصر التي يطرحها هذا الخطاب والتي من الممكن أن تحدد النقد تبدو متنوعة وذات صلة باتجاهات مختلفة. ولذلك يبقى مفهوم النقد عاما وواسعا ينفلت من كل تشريح دقيق يمكن أن يبدد الغموض ويجلو الالتباس.

واضح أن ما يُلقيه خطابا التصنيف والانتقاد من ظلال على مفهوم النقد له ما يوازيه في الأوصاف العديدة التي يتخذها مفهوم القراءة في علاقته بالنقد. وكما يشير إلى ذلك الباحث، ليس هناك قراءة واحدة، بل قراءات متعددة أو مفاهيم متعددة للقراءة. فهي تأخذ معنى التأويل عند ألتوسير وإعادة البناء عند تودوروف واللذة عند بارت. وقد تدل على ردود أفعال القراء في علاقتهم بالنصوص كما يتحقق ذلك في أبحاث المهتمين بالتلقي. حيث تغدو القراءة موضوعا للتأمل والتفكير. وإذا كان من مغزى خاص لهذه التحديدات المختلفة فلأنها تثبت أن مفهوم القراءة غير مضبوط وغير محدد. وحتى عندما تنضاف إلى النقد فهي لا تخفف من التباسه وإنما تزيد من إشكاله. وهذا الالتباس يتبدى في خطاب التنظير العربي خصوصا "الخطابات التي حاولت التعريف بالقراءة الأدبية ومناهجها ونظرياتها"(٤٤) حيث بقيت حبيسة العرض والرغبة في الفهم دون أن تتجاوز كل ذلك إلى مجال التطبيق الذي يخصب النص ويغنيه. إذ "لم يقدم أحد من النقاد العرب المعاصرين إلى يومنا هذا دليلا على امتلاك القراءة وتجليتها على النصوص الأدبية"(٤٥)، وكل ما هنالك توظيفات متعددة لمفهوم القراءة قد تجعله أحيانا رديفا للتلفيقية وأحيانا أخرى رديفا للمنهج، مع أن هناك حدودا واضحة بين هذه المفاهيم. ومن أهم المساهمات في النقد العربي التي يرى الدغمومي أنها تندرج ضمن فعل القراءة وتستثمره بنوع من الفهم المعمق يذكر قراءات نصر حامد أبو زيد وعلي حرب ومحمد مفتاح التي تستكشف أعماق النص الديني. كما يستحضر أيضا ما قدمه جابر عصفور في قراءته للتراث النقدي وللصورة، حيث القراءة تصير بحثا عن التناقض والاختلاف في النص وممارسة للتأمل في واقع النقد وأسئلته.

عندما يتساءل محمد الدغمومي عن قضية النقد والحداثة نجده ينبه إلى ضرورة التمييز بين حداثة النقد وحداثة الأدب. فحداثة الأدب تأتيه من سؤاله الدائم وبحثه المتواصل عن صورة جديدة ينبغي أن تشكل نوعا من المسافة بالنسبة إلى ما كانه في السابق، بينما الحداثة في النقد تتنفس في فضاء أنطولوجي مغاير، فهي إمكانات تنظيم تقتضيه مراحل معرفية عقلانية وعلمية(٤٦)

وإذا كان الكلام عن حداثة الأدب والنقد يكاد يفضي إلى الاقتناع بأن النقد الأدبي فعلا قد أنجز حداثته. فإن التأمل في مفهوم الحداثة يقود إلى معاينته عائما في غموضه، ومفتقدا الأصالة في مناخ مختلف في شروطه ومغاير من حيث خصوصيته. وقد يتوهم الكاتب أن مجرد التعبير عن مواضيع حديثة يمكن أن يعطيه صفة الكاتب الحداثي. وكذلك الناقد حين يحسب أن صفة الحداثة تتأتى من استعارة المناهج الحديثة، بيد أن الأمر شديد التعقيد ويتطلب أشياء أخرى. والذي يفعل ذلك إنما يقع في مفارقة عجيبة يكون فيها أشبه "بمن يستخدم الدبابات في قتل الزهور"[٤٧]. ولا يعني هذا أن كل ما أنجز من نقد عربي يفتقر إلى علامات الحداثة. بل ما ينبغي تأكيده هو أن الطابع الشمولي لمفهوم حداثة النقد يجعله أمام معوقات يصعب معها إيجاد أشياء مشتركة بين الأدب والنقد. فما دامت هذه الحداثة "لم تأت من تأمل الأدب نفسه وإنما جاءت من تأمل ثقافة أخرى انتقلت إلى الأدب — النص العربي من مجال نظري خارج النص"[٤٨]. وهذا ما يجعل هذه الحداثة مغتربة. تزيد من تعميق التناقضات وتكريسها دون أن يكون لها إسهام في صوغ جواب ممكن عنها "فهي تربك وتمسخ وتقلد وتلفق وتخلق كل أسباب الالتباس حولها"[٤٩].

إذا كانت هذه القضايا التي عرض لها الباحث تشير إلى عناصر انتظام الخطاب في متن نقد النقد والتنظير وهي عناصر متنوعة ومختلفة. وتحيل إلى مرجعيات هي بدورها متباينة وغير واضحة من الناحية العلمية، فإننا نجده في نهاية الكتاب يتعرض بالدرس لما يعوق هذا الانتظام في خطاب نقد النقد والتنظير؛ أي كل ما يجعل وضع النقد العربي إشكاليا في عموميته، ويفرز حالة انشطار بين انتماء إلى منجز قد انتهى واكتمل وخطاب مرجعي آخر سريع التبدل والتحول. بحيث يصعب حصره والتحكم فيه. ومن هذه العوائق ما يتصل بالمثاقفة التي بها تأسس النقد العربي الحديث. سواء عندما اتخذ شكل المقارنة عند كتاب أمثال نجيب حداد وفارس الشدياق وغنيمى هلال، أو عندما شرع في النظرة إلى الأدب والنقد انطلاقا من مناهج نقدية غربية جاهزة. وليس من الضروري القول إن النزوع إلى التثاقف قد أحدث تغييرات كبيرة في حقل النقد العربي، غير أنها ظلت محدودة ولم تكن عميقة في إنتاجيتها؛ لأنها لم تصل إلى تلك الدرجة من التكيف مع أسئلة الأدب في الثقافة العربية. وهذا الوضع ألقى بظلال قاتمة على نقد النقد والتنظير، بحيث صارا مجرد إعادة إنتاج لما تنجزه ثقافة أخرى مغايرة ومختلفة، وكأن الناقد أو المنظر ليسا بحاجة إلى الإنصات لسؤال الأدب داخل الثقافة التي يعبر عنها.

ومن عوائق انتظام نقد النقد والتنظير مسألة الترجمة، وهي ذات صلة وطيدة بالمثاقفة. فعبر الترجمة يتمكن الناقد أو المنظر من الاطلاع على أسئلة مغايرة ومختلفة مطروحة في الثقافة التي يترجم عنها. ولهذا كلما كانت الترجمة منظمة وواعية بما يتطلبه واقع الأدب في ثقافة ما، كانت منتجة ومفيدة. وما يسجله الباحث بصدد الترجمة العربية لما يتصل بالنقد ونظرية الأدب يكشف عن قلق كبير تعكسه هذه الترجمة. فهي غير منتظمة وشخصية، أي خاضعة لرغبة ذاتية تتعلق بالمترجم، كما أنها تعكس مستويات في الفهم وذات طابع انتقائي. وكما أفادت الترجمة نقد النقد والتنظير أفادت كذلك الأدب والنقد من تجارب الأدب في ثقافات أخرى، غير أن هذه العوائق الصعبة التي تحيط بها تحول دون تحقيق الغاية المرجوة من خطابي نقد النقد والتنظير؛ مما يعمق المسافة بين النقد والأدب ويجعلها تتسع باطراد يصعب معه خلق الحوار بينهما.

وثمة عائق آخر يتصل بالترجمة يدعوه الدغمومي بـ"الاستعارة". وهي سمة تطبع نقد النقد والتنظير وتأخذ صورا مختلفة. ففي بداية النقد العربي الحديث كانت الاستعارة غير صريحة فهي مجرد تلميحات وإحالات عامة[٥٠] غير أنه مع النقاد والمنظرين الذين سعوا إلى تحديث النقد العربي ستصل هذه الاستعارة إلى مستوى التوظيف. والمتأمل في خطاب النقد العربي يلاحظ إكثاره من هذه الاستعارات، حيث نجد إشارات إلى نقاد ينتمون إلى اتجاهات مختلفة ومتناقضة أحيانا،

لكن الناقد يستحضرهم جميعا دون أن يتمكن من إقناع القارئ بذلك. وهذا الأمر يشوش على النقد ويفقده ضوابط العلم والمعرفة العقلانية التي هي جوهره وسنده. وقد يكون لهذه العوائق التي تكتنف نقد النقد والتنظير، والناجمة عن الاستعارة، أبرز الدلائل على التفاعل غير المنتج الذي يحكم علاقة النقد العربي بالمرجع الغربي، وأيضا بالإبداع العربي. فخطاب نقد النقد لم يعد يؤمن سوى بإنجاز نقدي جاهز يستوحيه ويعيد إنتاجه. فقد تكون هناك أسئلة قد عالجها النقد القديم بكثير من العمق والفعالية لكن الناقد أو المنظر يغض الطرف عن كل ذلك ويستدعي عددا من المصطلحات والاستشهادات وكأنه بذلك يحقق الاستدلال والإقناع، إذ "يكفي أن نلقي نظرة سريعة على كتاب من كتب التنظير العربية ونفحص الاستدلال النقدي فيها حتى يتبين لنا أن خطاب النقد العربي لم يتبق له من هوية ثقافية سوى التعبير باللغة العربية عن فكر آخر بلسان نقاد من مختلف المشارب"[٥١].

كثيرة هي الظواهر التي تعوق نقد النقد والتنظير ومنها: الانتقائية، والاحتذاء، والتعميم، والتلفيق، والادعاء، والاعتذار، والتحول. وإذا تأملنا في النقد العربي منذ أن شرع في التشكل في إطار المؤسسة الأدبية الجديدة، سنلاحظ أن هذه الظواهر لم تتوقف عن الفعل فيه حتى في ممارساته الأشد عمقا. فالناقد قد لا يجشم نفسه عناء ضبط الأحكام والتوقف عند القضايا ومناقشتها وتصنيفها وتمييزها، فيلجأ إلى إطلاق الأحكام العامة التي في الغالب "ما يصفي فيها حسابا مع اتجاهات نقدية كثيرة، بوضع هذه الاتجاهات في موضع انتقاد يسفهها. بينما الواقع نفسه لا يقبل أن يكون كذلك"[٥٢]. وهذا ما يدل على وجود خلل يعمق من أزمة هذا النقد ويجعله غير قادر على الإسهام في الإجابة عن الأسئلة التي تخص الأدب والثقافة في المجتمع العربي.

لقد أراد محمد الدغمومي من كتاب "**نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**" أن يكون مساهمة علمية للتفكير في موضوع مستفز ومختلف ويثير الكثير من القضايا والأسئلة. ويتعلق الأمر بموضوع نقد النقد والتنظير النقدي إضافة إلى موضوع النقد الأدبي. ولذلك فإن القيمة العلمية لهذا الكتاب لا تتجلى فقط في سعة اطلاع هذا الناقد واعتماده مدونة واسعة وغنية من منجز الثقافة العربية في خطابي نقد النقد والتنظير، الشيء الذي ساعده على التحكم جيدا في كل المفاهيم والتصورات ذات العلاقة بموضوعه، وإنما كذلك في قدرته على استكشاف العوائق التي تمسك بخناق النقد ونقد النقد والتنظير وتحول دون إحداث انتقالات عميقة في مفهومي الأدب والنقد بالشكل الذي يُجذّرُهمَا في الثقافة العربية. وكما يتضح من خلال عرضنا لمختلف محطات هذا العمل الطريف بموضوعه، فإن النقد العربي يعاني من وضع صعب في علاقته بالثقافة العربية والأدب. فالأفكار التي يبلورها هذا النقد تبدو غريبة عن الأدب وغير ملائمة له، لأنها مستقاة من بيئة مغايرة لتلك التي نما فيها الأدب باعتباره موضوعا للنقد. وإذا كنا لا نتفق مع الكاتب في هذه النقطة، وخصوصا أن الانفتاح الذي تحقق لهذا النقد على المناهج الغربية قد ولد أسئلة جديدة وفتح أبوابا مغايرة أمام الأدب، وهو ما تكشف عنه نصوص الكثير من الكتاب العرب فإننا نشاطره القناعة ذاتها حينما يلفت الانتباه إلى ضرورة تأسيس علاقة جديدة بين النقد الأدبي وهذه المناهج والنظريات التي يستلهمها ويمتح من معينها، تلك العلاقة التي لا تقف عند حدود الاشتباك معها وإنما تخالفها وتغايرها في الآن ذاته. وبمعنى آخر العمل على تجذير النقد في الثقافة العربية بما يجعل منه إضافة نوعية للفكر الإنساني في إنجازاته المختلفة. ولذا لا يكفي أن يبحث الناقد عن أصل محتمل للمفاهيم التي يقتبسها حتى يمكن أن يهتدي النقد إلى السبيل الذي يجعله منتجا، ولكن الأمر يتطلب وعيا أوليا أساسيا: أن يقتنع الناقد بأن هذه المادة التي يقتبسها ويحاورها أملا في الاستفادة منها هي وليدة بيئة مغايرة لم يشترك في صناعتها. لذلك نجد مناهج متعددة، لكنها لا تدلنا على وجود منهج يمتلك قواعد وقوانين متسقة مع مادته النظرية، بل الناقد لا يستطيع أن يبرر هذا التعدد في المناهج

بالاستناد إلى واقع الأدب في ثقافته. ومن ثم فالإسهام الخلاق يتحقق عبر تجاوزها وذلك بتمثلها أولا، ونقدها والإضافة إليها ثانيا.

هذه العوائق التي يشكو منها النقد الأدبي هي نفسها التي تعوق خطاب نقد النقد والتنظير. فالأدوات التي يوظفانها والأسئلة التي يحاولان صياغتها تجد نفسها غريبة عن الثقافة العربية؛ لأن ما يوجههما لا ينبثق من صلب هذه الثقافة وإنما من خارجها. بل إن نقد النقد والتنظير قد يصيران مجرد خطاب هو أقرب إلى الكلام الثقافي أو إلى الأيديولوجيا منه إلى العلم. هذا ما يسهل لعبة الإقصاء والانتقاء والتحول واستعارة النماذج وتجاهل سياقاتها الأصلية وعدم الالتفات إلى الخلفيات والمنطلقات المحركة للنظريات والمناهج، بل وتجاوز جذورها التي تدعي الانتساب إلى العلم[٥٣]. ولما كانت مسألة نقد الأدب ليست مجردة أو بعيدة عن الواقع، وإنما هي جزء من ممارسة فكرية شاملة تكشف الحجب وتفكك أبنية الفكر وقوالبه فيما هي تقرأ الأدب وتفكر في خصوصيته ووظيفته، فإن الإسهام في تأسيس نقد أدبي يتخطى العوائق السابقة إلى المشاركة القوية في حقل الإنتاج الثقافي والفكري يبدأ من توفير السياق الفكري الملائم الذي يحول هذا النقد من مجرد قراءة للأدب إلى آلية لإنتاج الفكر. وهذه مسألة ملحة؛ لأن النقد الأدبي هو أداة للتفكير في حياتنا أو الحياة بصورة عامة ومعرفة موقعنا فيها. وهو يضطلع بهذا الدور عندما يدرك أن الأدب جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، وأن فهمه والإسهام في تعميقه يمران عبر سبك أدوات للتحليل قادرة على فهم هذه الثقافة والتجاوب مع اشتراطاتها. وبهذا الشكل يستطيع النقد أن ينتج معايير قيمة أدبية وجمالية ويضاعف من إمكانات الفهم ويولد مزيدا من الفاعلية.

الهوامش :

(١) لفهم التوترات التي تحدث في مجال الممارسة العلمية مما يؤدي إلى ظهور نماذج جديدة مغايرة للنماذج السابقة، يمكن العودة إلى كتاب:

- توماس كون : بنية الثورات العلمية، ترجمة : شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٨. جمادى الآخر ١٤١٣ هـ، ديسمبر / كانون أول ١٩٩٢ م، الكويت.

(٢) لمزيد من التوسع بصدد عوائق النقد العربي ومشكلاته يمكن العودة إلى أعمال الندوة التي نشرت بمجلة القاهرة بعنوان : النقد العربي وأزمة الهوية. مجلة القاهرة، العدد ١٦٠، مارس ١٩٩٦، ص: ٥١ وما بعدها.

(٣) محمد الدغمومي، (١٩٩٩) : **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٤٤. جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٩، ص: ٩.

(٤) نفسه، ص : ٩.

(٥) نفسه، ص : ٥٠.

(٦) نفسه، ص : ٦٢.

(٧) نفسه، ص : ٦٣.

(٨) نفسه، ص : ٦٣.

(٩) نفسه، ص : ٦.

(١٠) نفسه، ص : ٧٠.

(١١) نفسه، ص : ٧٠.

(١٢) نفسه، ص : ٧٥.

(١٣) نفسه، ص : ٨٠.

(١٤) نفسه، ص : ٨١.

(١٥) نفسه، ص : ٨٢.

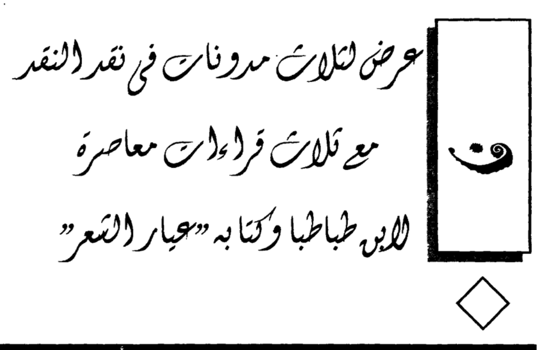
(١٦) نفسه، ص : ٨٣.

(١٧) نفسه، ص : ٩١.

(١٨) نفسه، ص : ٩٣.

(١٩) نفسه، ص : ٩٣.

(٢٠) نفسه، ص : ٩٦.
(٢١) نفسه، ص : ٩٨.
(٢٢) نفسه، ص : ١٠١.
(٢٣) نفسه، ص : ١٠٨.
(٢٤) نفسه، ص : ١٥٤.
(٢٥) نفسه، ص : ١٥٨.
(٢٦) نفسه، ص : ١٦٧.
(٢٧) نفسه، ص : ١٧١.
(٢٨) نفسه، ص : ١٧٢.
(٢٩) نفسه، ص : ١٧٨.
(٣٠) نفسه، ص : ١٧٨.
(٣١) لمزيد من التوسع حول هذه الفكرة يمكن العودة إلى الكتابين التاليين:
- رنيه ويليك – أوستن وارين : **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٧.
- إيمانويل فريس – برنار موراليس : **قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب**، ترجمة لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٠٠ فبراير ٢٠٠٤، الكويت.
(٣٢) محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، المرجع السابق، ص : ١٨٢.
(٣٣) نفسه، ص : ١٨٥.
(٣٤) نفسه، ص : ١٨٧.
(٣٥) نفسه، ص : ١٩٥.
(٣٦) نفسه، ص : ٢٠٦.
(٣٧) نفسه، ص : ٢١٠.
(٣٨) نفسه، ص : ٢١٦.
(٣٩) نفسه، ص : ٢٢٢.
(٤٠) نفسه، ص : ٢٣٣.
(٤١) نفسه، ص : ٢٣٥.
(٤٢) نفسه، ص : ٢٣٧.
(٤٣) نفسه، ص : ٢٥٦.
(٤٤) نفسه، ص : ٢٧٣.
(٤٥) نفسه، ص : ٢٧٤.
(٤٦) نفسه، ص : ٢٨٣.
(٤٧) نفسه، ص : ٢٨٢.
(٤٨) نفسه، ص : ٢٩٢.
(٤٩) نفسه، ص : ٢٩٣.
(٥٠) نفسه، ص : ٣٠٥.
(٥١) نفسه، ص : ٣٠٧.
(٥٢) نفسه، ص : ٣١٤.
(٥٣) نفسه، ص : ٣٣٥.



أمل التميمي

نتناول في هذا العرض، ثلاثة كتب أساسية في **نقد النقد** لناقدين عربيين معاصرين. ثم نتناول ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر".

أولاً: ثلاثة كتب أساسية في نقد النقد:

والكتب الثلاثة هي: "سحر الموضوع". لحميد لحميداني ١٩٩٠م (١١١ صفحة)، و"النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة" لحميد لحمداني ١٩٩٩م (١٩٠ صفحة)، و"النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" لمحمد الناصر العجيمي ١٩٩٨م (٧٧٥ صفحة).

١- *سحر الموضوع*، حميد لحميداني[1]:

تتمثل أهمية كتاب لحمداني في انطلاقه من حقل نقد النقد بصورة عامة، ومن النقد الموضوعاتي بصورة خاصة. وكلا الحقلين غير شائع في الدراسات العربية المعاصرة. بالإضافة إلى أنه غير مستقر تمامًا في النظرية النقدية الغربية نفسها على الرغم من شيوعه الضمني في الممارسة النقدية في النظريتين العربية والغربية. ومن هنا كان هدف لحمداني (في تقديمه، ص ٤) أن يجد بعض الأجوبة عن بعض الأسئلة مثل طبيعة لغة النقد الموضوعاتي. ومثل الإعلان (في كلمة أخيرة، ص ١٠٥) عن وجود ممارسة نقدية عربية يمكن أن تنضوي تحت الموضوعاتية أو الظاهرتية. بالإضافة إلى التعريف بالمنهج الموضوعاتي وبأصوله النظرية والفلسفية وكذا باتجاهاته المختلفة.

وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف قسَّم لحمداني كتابه إلى قسمين رئيسين، يسبقهما "تقديم" ويذيلهما "كلمة أخيرة". أما القسم الأول فقد انتظم في جزءين أساسيين: الأول "في المنهجية العامة لنقد النقد" (ص٥-٢٠)، والثاني "في أصول النقد الموضوعاتي" (ص٢١-٤٣). وانتظم القسم الثاني كذلك في جزءين، ولكن لحمداني وضع له عنوانًا أساسيًا هو "النقد الموضوعاتي في العالم العربي". والجزء الأول هو "الجانب النظري" (ص٤٤-٦٣)، والثاني هو "الجانب التطبيقي": "في نقد الرواية" (ص٦٤-٨٩)، و"في نقد الشعر" (ص٩٠-١٠٥).

وفي الـ"**تقديم**" يقدِّم لحمداني لموضوعه بمقدمة لا تتجاوز الصفحتين. ولكنها تتميز بإحساس واضح للمؤلف بإطار موضوعه والفكرة التي يريد نقلها للقارئ. يتكلم المؤلف عن أن للموضوع في الإبداع الأدبي سحره الخاص الذي لا يدركه المبدع نفسه تمام الإدراك. ويأتي النقد. وخصوصا الموضوعاتي. ليحاول الكشف عن أسرار انجذاب المبدع إلى موضوعه. وإلى تيمات بعينها تكون مركز هذا الانجذاب. ويحدد المؤلف طبيعة سحر الموضوع بأنه ينشأ ويُكْتشَف لدى المبدع في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي في ذات المبدع وعلاقتها بالعالم. وبواسطة التمثيل والصورة.

أما الناقد الموضوعاتي فيحاول كذلك أن يكتشف سحر الموضوع ويمسك بأسراره ولكن الوسائل العادية لا تسعفه فيلجأ - مثل باشلار - إلى لغة نقدية ساحرة. ينتقل بها من سحر الموضوع (الإبداعي) إلى سحر الموضوعاتية (النقدي). ويورد المؤلف مقطعًا من قصيدة مترجمة وبعدها تعليق باشلار عليها. ومن الواضح أن تعليق باشلار أقرب إلى الشعر. إن لم يكن منافسًا للقصيدة نفسها. والمؤلف نفسه على وعي بهذا. ومن هنا يسأل عن إمكانات أخرى للنقد الموضوعاتي تجاه سحر الموضوع. ويقدم كتابه محاولة للإجابة على هذا السؤال من خلال دراسته للنقد الموضوعاتي في النقد والشعر في الغرب وعند العرب.

وفي "المنهجية العامة لنقد النقد" يحاول لحمداني المساهمة في وضع منهجية عامة صالحة للتطبيق لكل ممارسة في نقد النقد. ويذكر الأسباب التي دعته لذلك وأهمها ملاحظته عدم وعي المشتغلين بنقد النقد بالمنهج الذي يتبعونه في عملهم. وينطبق ذلك في رأيه على الدراسات الغربية النظرية والعربية على السواء. ويخلص لحمداني هنا إلى أن نقد النقد. بحكم وقوعه في مجال معرفة المعرفة. مدعو إلى استخدام أداة الوصف المحايدة من حيث المبدأ بوصفها الوسيلة الأساسية في عمله. كذلك يشير إلى أهمية محاولة البحث عن الشروط الكافية لقيام دارسة "عملية" للأدب.

ويتطرق لحمداني في الجزء نفسه إلى **ضوابط التحليل** من أهداف. ومتن. وممارسة. نقدية. تتفرع إلى وصف. وتنظيم. وتأويل. وتقويم جمالي. واختبار صحة. وهي كلها عناصر في غاية الأهمية. ويتميز لحمداني هنا بمعالجة موضوعه بطرح كثير من الأسئلة التي تمهد للقارئ لفهم الموضوع والإلمام بتفصيلاته على الرغم من طبيعته النظرية المجردة.

وفي الجزء الثاني "في أصول النقد الموضوعاتي" يدخل لحمداني إلى موضوعه الأساسي من خلال التعرض لخمس نقاط أساسية: تتصل الأولى بالموضوعاتية وحرية الناقد بوصفها المبدأ المنهجي الوحيد الذي يتمتع به الناقد في ممارسة النقد الموضوعاتي. وتتصل الثانية ببعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها النقد الموضوعاتي من خلال التناول "الظاهري" للأدب استنادًا إلى فلسفة هوسرل الظاهرية بالإضافة إلى إفادة النقد الموضوعاتي من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه هايدجر وسارتر عند تأكيدهما أهمية راديكالية الوعي. وفي النقطة الثالثة يعالج لحمداني انفتاح النقد الموضوعي على مختلف المناهج ويلاحظ أن رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انفتاح ممارساتهم النقدية على كل المناهج. وفي النقطة الرابعة يتناول الموضوعاتية والتصنيف المقولاتي فيرى أن "نقد الأفكار" عند وليك شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيرًا من الموضوعاتية. وهو هنا يعطي مثالاً من اختلاف تناول نقاد الموضوعاتية لموضوعاتهم وذلك من خلال فعالية الصورة الشعرية عند باشلار. ومثل آخر من جان بيير رشار. ومثل أخير من ستاروبنسكي. وأخيرًا يتناول التقاء الموضوعاتية بالبنائية في إطار علم الدلالة وذلك من خلال الإشارة إلى مثل ستاروبنسكي السابق وإلى دراسة تودوروف عن الحكي. وفي نهاية هذا الجزء يلخص لحمداني أهم المميزات التي تحدد طبيعة النقد الموضوعاتي (تعدد التسمية. مبدأ الحرية. قابلية احتواء المناهج الأخرى. العمل المبدع تعبير عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية. استخدام لغة شعرية. المقارنة في التحليل. مشروعية

استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ تيماتية، الطابع السردي في مقابل المنطقي، دراسة الدلالة، الوحدة العضوية في مجموعة أعمال المبدع الواحد).

في القسم الثاني من الكتاب يحاول لحمداني (في **الجانب النظري**) أن يتجاوز بعض الصعوبات النظرية التي تواجه الناقد في النقد الموضوعاتي، ومن أهمها: غياب النظام؛ أي عدم وضوح الرؤية المنهجية لدى الناقد الموضوعاتي العربي على نحو ما يظهر في عدم وضع مقدمات منهجية في أعمالهم في نقد الرواية خصوصًا وذلك تعبيرًا عن عجزهم المنهجي أو عن تبنيهم للمناهج المختلفة في دراسة الفن الروائي، بخلاف نقد الشعر الذي وجد فيه أكثر من محاولة تستحق التوقف مثل كتابَيْ علي شلق عن المتنبي والمعري، حيث يقارن بين الأفكار النظرية لشلق مع آراء باشلار في مستوى العلاقة بين الفن والإبداع والكون، ومستوى الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع. كما يعالج لحمداني كذلك كتاب عبد الكريم حسن عن الموضوعية البنيوية، ***دراسة في شعر السياب***، في الجانب التطبيقي.

في النقطة الثانية من هذا الجانب النظري يتعرض لحمداني للبحث عن نظام موضوعاتي في بعض الدراسات التي تمثل أصول النقد الموضوعاتي القريبة من النماذج الغربية، مع محاولة تحديد الخصائص المحلية المميزة للنقد العربي الموضوعاتي. وهنا يعطي المؤلف بعض مؤلفات الناقد المصري غالي شكري أهمية أساسية، وينتهي هنا (ص٥٩) إلى اعتبار شكري من النقاد الموضوعاتيين الذين لا يهمهم كثيرًا منهج التحليل بقدر ما يهمهم الموضوع المحلل، بحيث تتحول الفكرة أو القضية أو المشكلة باعتبارها موضوعًا إلى منهج كذلك.

وهكذا يتناول لحمداني في "الجانب التطبيقي" أولاً كتاب ***المنتمي*** لشكري من خلال خطوات بعينها: الأهداف، والمتن، والممارسة النقدية بما فيها من وصف، وتنظيم، وتقويم جمالي، واختبار صحة، واستنتاجات. ومن الملاحظات اللافتة هاهنا قدرة لحمداني على اكتشاف قدرة شكري على تطبيق المنهج الموضوعاتي من خلال موسوعيته المعرفية. وقوله، في سياق الأهداف وإن كان أقرب إلى الاستنتاج، (ص٦٦). إن ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود بالضرورة إلى تأثير خارجي محدد بل يمكن اعتباره نتاج الثاقفة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مرتكزات حدسية، وذوقية، بالعناصر النقدية الغربية المتمثلة في المناهج المحددة بشتى أنواعها (سوسيولوجية، نفسية وجودية...إلخ).

وفي نقد الشعر وكتاب عبد الكريم حسن عن السياب يضع لحمداني سؤالاً جوهريًا (ص٩١): كيف يمكن الانطلاق في البحث "دون تلمس خطى منهج محدد"، ومع ذلك نتوصل إلى بناء منهج محدد في البحث العلمي؟ وهو ينتقد حسن في هذا الصدد، منتهيًا إلى تساؤل أخير (ص١٠٥) حول المؤلف نفسه وهو: هل يكفي أن يتبنى الناقد مناهج علمية (أو تطمح أن تكون كذلك) لكي تكون دراسة الفعلية مثمرة؟ إن لحمداني هنا يعطي قيمة واضحة للممارسة النقدية والخبرة بالنصوص التي لا يمكن الاستغناء عنهما أبدًا في ممارسة النقد الأدبي بأي منهجٍ من المناهج.

وفي نهاية هذا العرض نستطيع أن نقول إن لحمداني كان موفقًا إلى حد كبير جدًا في عرض موضوعه من خلال لغة واضحة ورؤية نقدية منظمة. كذلك نلاحظ استخدام لحمداني لأسلوب طرح الأسئلة في عرض موضوعه وخصوصًا القسم النظري الأول، مع عدم تخليه عن الأسلوب نفسه في القسم التطبيقي كما رأينا. وإذا كانت هناك ملاحظات سلبية فهي قليلة للغاية ويمكن إجمالها في ملاحظتين: الأولى وجود بعض العناوين الفرعية في فهرس الموضوعات (ص١١٠) وهي غير موجودة بنصها في المتن. وأخيرًا نلاحظ أن المؤلف أعطى تعريفًا للنقد الموضوعاتي في هامشين في صفحة٢١، وصفحة٤٠، وربما كان من الأفضل أن يناقش مفهوم النقد الموضوعاتي وإشكاليات المصطلح في فقرة خاصة.

٢- *النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة*، حميد لحمداني[٢]:

قدَّم لحمداني لكتابه بعنوان **"من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا"** (ص١-١٩). ثم قسَّم كتابه إلى قسمين أساسين: الأول يشمل ثلاثة عناوين أساسية هي: "واقع ومستقبل النقد الروائي العربي" (ص٢٢-٥٧)، و"النقد الأدبي الإخباري من خلال بعض أصوله العربية القديمة" (ص٥٩-٧٩)، و"النقد الروائي التاريخي (الأصول الغربية)" (ص٨١-٩٢). أما القسم الثاني فيشمل جانبين: "الجانب النظري" (ص٩٥-١١٣)، و"الجانب التطبيقي" (ص١١٥-١٥٧). بالإضافة إلى مراجع الكتاب العربية والأجنبية (ص١٧٩-١٦٨).

وفي بداية المدخل يذكر لحمداني أنه بصدد إعادة النظر في واقع النقد التاريخي العربي والغربي على السواء. ولذا فهو يكرس معظم أجزاء كتابه لدراسة آليات الممارسة النقدية التاريخية السابقة، وذلك لتحفيز النقد العربي على تجاوزها. وبالتالي يقدم الصورة مركزة عن واقع النقد الإخباري التاريخي العربي القديم. ثم ينتقل إلى تتبع واقع النقد التاريخي في العصر الحديث وبخاصة تطبيقاته على الفن الروائي، دون إغفال المؤثرات الواردة من الغرب.

ويطرح هذا الكتاب تساؤلاً هو: لماذا الحديث عن النقد الإخباري التاريخي العربي القديم مع أن جل اهتمامه كان موجهًا إلى الشعر؟ ويفسر لحمداني ذلك بأن غرضه هو تأكيد الممارسة النقدية التاريخية في مجال الرواية، وإن كانت تأثرت بصورة أوضح بالنقد التاريخي الغربي. فقد انبنت على خلفية من واقع النقد التاريخي العربي الذي كان يحتوي سلفًا على جميع عناصر هذا النوع من النقد في صورته الغربية الحديثة فيما عدا اتصالها الأساسي بالشعر (واتصالها الضمني بنقد السرد) عند العرب، والرواية أساسًا عند الغربيين.

ويستعرض المؤلف في هذا المدخل وسائل جديدة لإعادة النظر في النقد التاريخي. معتمدًا على المصادر الأصلية، ليصل إلى خلاصة جوهرية هي أن النقد التاريخي هو **"نقد"** "عام" تأخذه النظرة الشمولية التي يراعى فيها امتزاج الذاتي بالموضوع وبالعالم الخارجي. وهي نظرة تاريخية مدعمة بتصور فلسفي يحضر ضمنيًا في النقد العربي ويأتي معلنًا في النقد الغربي. ولكن المؤلف يطرح تساؤلاً آخر حول جدوى هذه النظرية والدعوة في الوقت نفسه إلى تجديد الدراسة التاريخية في الأدب في البيئة الأكاديمية العربية (ص٤-٦). ويرى المؤلف أن الدراسة التاريخية الجديدة المقترحة بديلا للقديمة قامت على أساس السيميولوجيا المعاصرة. واقترحتها جمالية التلقي. وازدادت اقترابًا من البحث المعرفي المسند بالمعرفة اللسانية والاجتماعية المعاصرة. والذي يعترف بأن الحقيقة الأدبية يشترك في صنعها قراء النَّص المتعاقبون في التاريخ. وأن كل حكم أو تأويل أدبي ليس إلا محاولة نسبية لبلوغ الحقيقة.

وأخيرًا تسفر الملاحظات التي طرحها لحمداني في مدخله عن ملاحظة شخصية له. مفادها أن هذا التطور الحاصل من الدائرة التاريخية إلى الدائرة السيميولوجية يرجع إلى حقيقة أن النقد الأدبي يتطور دائمًا في ثلاثة اتجاهات: ١. اتجاه البحث في الأدبية، ٢. اتجاه البحث في البنى الخاصة بالمبدع، ٣. اتجاه البحث في الخلفيات الاجتماعية والتاريخية. وهذه الاتجاهات الثلاثة خرجت من دائرة واحدة كانت هي دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا. وستعيد هذا الخروج والالتقاء في دوائر أخرى مستقبلاً.

هذا هو ما يرتكز عليه المدخل من فكرة محورية. وتأتي أهميته في طرح ومناقشة ما أراد المؤلف معالجته في كتابه بخصوص النقد التاريخي ورؤيته الجديدة في هذا الصدد. على أن المؤلف يرى أن ما طرحه في مدخله العام لم يعالجه في محتوى الكتاب بشكل مباشر. لأن الكتاب كرس معظم جهده لضبط الممارسة الحالية للدراسة النقدية التاريخية موقنًا بأن وعيه بما فعله هو السبيل الوحيد لإدراك ما ينبغي أن يقوم به الآن أو مستقبلاً.

ولعل السبب في "انفصال" المدخل عن بقية الكتاب هو أن المؤلف لديه مشروع مطول في نقد النقد، أشار إليه في بداية القسم الأول، وقد يكون رأى من المناسب أن يقدّم لعمله هنا بمقدمة عامة في المنهج الذي ينسحب على المشروع كله وليس على هذا الكتاب فقط. والجدير بالذكر أن كتاب لحمداني *سحر الموضوع* الذي عرضنا له بصورة منفصلة – أعلاه- ينطوي تحت مشروعه المذكور. ويعيد لحمداني هنا (ص٢٣-٢٤) اعتبار الدائرة السيميولوجية، بوصفها حاضنًا تاريخيًا وعلمًا وصفيًا وتأملاً إبستومولوجياً، وهي التي ستعيد تجميع المناهج باعتبار كل منهج منها يكمل الآخر. ومن ثم فإن هدف القسم الحالي هو أن يبين موقع المنهج التاريخي الروائي خاصة ضمن حركة تطور المناهج الأخرى. ويذكر لحمداني كذلك أن بحثه الحالي يشكل خلاصة وبلورة مركزة لما قام به في أعماله السابقة وأخرى لم تنشر بعد. كما يحتوي على أهم الاستنتاجات التي توصل إليها، بالإضافة إلى بلورة تصوره لما ينبغي أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية في العالم العربي حاليًا ومستقبلاً.

يحتوي الجزء الأول من القسم الأول على خمسة عناوين تدور حول: اختلاف مناهج نقد الرواية وتباينها، والثقافتان الغربية والعربية كمصدرين للمناهج النقدية، والميل إلى التركيب في تبني المناهج عند النقاد الروائيين، ومدى الإحساس بأهمية المناهج النقدية لدى نقاد الرواية، ومحاولة تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية المناقشة في النقاط السابقة، وأخيرًا محاولة بناء نظرية للنقد الروائي العربي. ونستطيع أن نقف عند النقطة قبل الأخيرة (ص٣٧-٤٨) لأن المؤلف يسجل فيها أهم الملاحظات التي استخلصها من دراساته المختلفة عن الرواية، وهي ملاحظات (إحدى عشرة ملاحظة) تنسجم مع التوجه "العلمي" الذي تطمح دراسته إليه. ونشير خصوصًا إلى ما أنهى به المؤلف هذه النقطة من ملاحظة أساسية مفادها أن النقد الروائي العربي، في كثير من نماذجه، ظل خلال مرحلة طويلة لا يعطي أهمية كبيرة للإحالات (في الأصل "للحالات") المرجعية، فهناك كثير من الأفكار المقتبسة من مراجع ومصادر إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينص النقاد على مصادرها. وقد تأتي الإحالة غير تامة مما يمنع محاولة تقويم الأعمال النقدية ومحاسبتها بشكل طبيعي، كما يقلل من درجة مصداقيتها العلمية.

أما الجزء الثاني من القسم الأول عن النقد الأدبي الإخباري من خلال بعض أصوله العربية القديمة فهو محاولة للبحث عن جذور التوجه النقدي الروائي في البيئة العربية القديمة حتى وإن كان ممارسة تلقائية لتأخر فلسفة التاريخ حتى ابن خلدون. ويتناول المؤلف هنا *طبقات الشعراء* لابن سلام، *والشعر والشعراء* لابن قتيبة *وطبقات الشعراء* لابن المعتز *والأغاني* للأصفهاني *والوساطة بين المتنبي وخصومه* للجرجاني. وهو ينتهي هنا إلى أن المدرسة النقدية التاريخية العربية ذات أهمية على الرغم من انحصارها في الاشتغال بالنصوص الشعرية، وذلك لأن النقد الروائي العربي الحديث لم يقطع صلته بالنقد العربي القديم.

وفي الجزء الثالث يعرض لحمداني لصعوبة رصد النقد الروائي التاريخي في أصوله الغربية نظرًا لحداثة الفن الروائي نفسه في الغرب. وهو هنا يتكلم عن تأثير المنهج التاريخي عند لانسون على النقد الروائي، والنموذج الذي يرتبط به عند بارديش، ليخلص إلى خمس ملاحظات (ص٩٢) أهمها أن النقد التاريخي الغربي الذي طبق على الرواية لا يختلف عن النقد العربي القديم الإخباري الذي طبق على الشعر.

أما القسم الثاني من الكتاب والذي يختص بالنقد الروائي التاريخي في العالم العربي فيقوم (ص٩٦) على أن تأثر النقاد العرب المحدثين برواد النقد التاريخي في الغرب لم يعمل على إلغاء الحضور الضمني للمقاييس النقدية العربية القديمة بما فيها من حس تاريخي إخباري، ومعطيات لغوية وبلاغية، ونفسية وتذوقية. ومن ثمّ يبدأ لحمداني في تناول الموضوع من خلال عدة نقاط:

إرساء الاتجاه التّاريخي الفني بداية من عمل عبد المحسن طه بدر في ١٩٦٣م، عن ***تطور الرواية العربية الحديثة في مصر***، وانتقالاً إلى تنويعات المنهج التاريخي الفني عند نقاد أتوا بعد بدر، وخصوصًا شفيع السيد، وأحمد هيكل، وإبراهيم السعافين. وفي هذا الصدد يتناول المؤلف تأثير الأحداث التاريخية في الفن الروائي وتصنيف الأعمال الروائية إلى اتجاهات مختلفة وخصوصًا في شكله اللانسوني، وتمييز التافه من الجيد. ولحمداني هنا يركز على المقدمات النظرية للنقاد الذين تناولهم وخرج بعدة ملاحظات مهمة (ص١٠٠-١١٣).

وقد أفرد لحمداني بقية الكتاب للجانب التطبيقي فتناول بالتفصيل كتاب بدر المشار إليه حسب طريقته في نقد النقد: **الأهداف** وفيها تبين مصادر المنهج التاريخي والمنهج الفني عند الناقد، وذلك لكي يتبين مجموع المصادر الحقيقة التي زودت الناقد بفكرة التطور في دراسة الرواية العربية. ثم تناول **المتن والممارسة النقدية** من **وصف** للاهتمام بالشخصية الوطنية وإبرازها وتحليلها. وبمختلف أنماط الشخصيات التي توجد في المجتمع المصري. والعقدة والشخصية والسرد والحوار والأسلوب، **والتنظيم** الذي لا يمكن فصله عن **الوصف**. ثم **التأويل**، **والتقويم الجمالي واختبار الصحة**. وينتهي لحمداني من كل هذا إلى أهمية إحداث تغيير جذري في دراسة النصوص الأدبية من الوجهة التاريخية في ضوء تطور الأبحاث المعاصرة وخصوصًا أبحاث جمالية التلقي وسيميولوجية الأدب.

وينهي لحمداني كتابه بفصل تطبيقي آخر بعنوان "قراءة تأويلية خاصة، الإثنولوغرافيا كمكون تاريخي ومحفزٍ جمالي في الأدب (نموذج الرواية في المغرب العربي)"، كمحاولة نقدية تاريخية تأويلية، انطلاقًا من فقرة مقتبسة جاكوبسون، تضيء مشكل العلاقة بين الأثنوغرافيا والرواية في المغرب. ويتطرق لحمداني إلى دواعي الكتابة الإثنواغرافية ودلالاتها التاريخية، وخصوصية الأثنوغرافيا في الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. ثم يقدم نموذجين للوصف الأثنوغرافي أحدهما من رواية ***دفنا الماضي*** والآخر من رواية ***المعلم علي*** لعبد الكريم غلاب. ثم يتطرق إلى مسألة الانتقال من الأثنوغرافيا إلى التقنوغرافيا من خلال رواية ***الريح الشتوية*** لمبارك ربيع.

أخيرًا نلاحظ أن لحمداني كعادته يتميز بلغة واضحة وترتيب منطقي لأفكاره، وإن كنا لاحظنا بعض الاختلافات في كتابة أرقام الصفحات في الفهرس والمتن، واختلاف صياغة بعض العناوين في المتن (ص٨١، و١١٥) عنها في الفهرس (ص١٨٧، و١٨٨). كما نرى أن المدخل مهم لمن لم يقرأ باقي أعمال المؤلف وإلا فيمكن الاستغناء عنه. وأخيرًا نرى أن المؤلف قدَّم تأويلاً خاصًا تطبيقيًا في نهاية كتابه فتخلى عن دوره كناقد للنقد ليكون ناقدًا للإبداع، وربما كان له عذر في ذلك وإن كنا نرى أنه من الأفضل أن يفصل في عمله بين نقد النقد ونقد الإبداع.

٣- *النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية*، محمد الناصر العجيمي[٣]:

يبحث هذا الكتاب النقد العربي الحديث في علاقته بمناهج النقد الغربية بمختلف اتجاهاتها من أسلوبية إلى بنيوية إلى سيميولوجية إلى تفكيكية مبينًا أسباب إفادة النقد العربي منها ومحللاً قيمة هذه الإفادة ومواطن الضعف والثغرات فيها. والكتاب يحتوي على تصدير ومقدمة وأربعة أقسام ونتائج وخاتمة.

وتعود أهمية التصدير إلى طرح المؤلف إشكالية أن الموضوعية صعبة التحقيق في نقد النقد. كما يشير إلى بعض الصعوبات الخاصة بالتعامل مع نقد النقد العربي الجديد وخصوصًا في علاقته بالنقد الغربي المعاصر. وكذلك علاقة الناقد المعاصر بتراثه النقدي القديم. أمّا المقدمة فقد لخص فيها العجيمي الإجراءات التي قام بها والتي تتضح من خلالها صورة البحث ككل وهدف الدراسة وتساؤلاتها.

(أ) **التصدير:** أعطى العجيمي عنوانًا لـ **تصدير** كتابه هو **"في موضوعية نقد النقد"** (ص ص ٥-١٤). وهو يشير في ثنايا **هذا التصدير** إلى موضوعه الأساس وهو النقد العربي الحديث. ويطرح المؤلف هنا إشكالية أساسية تتلخص في أن الموضوعية التامة أمر يعزُّ طلبه بل يكاد يكون في حكم المتعذر. ويذكر العجيمي العوائق التي تحول دون الموضوعية في نقد النقد ولكنه يراها في الوقت نفسه مسألة طبيعية ناتجة عن وضع المسلمات موضع الشك ومساءلة العلمِ بتفكيك أدواته كشرط لا غنى عنه لتقدم العلم ذاته لأنه يكسبه وعيًا بذاته وبحدوده. ومن ثم يعطيه مجالاً للاقتراب من الموضوعية المنشودة ولو نسبياً. وهكذا يذكر المبادئ التي تساعد على تجاوز تلك العوائق التي سوف نذكرها تباعًا وأمام كل منها ما يراه صالحاً لتجاوزه.

يذكر العجيمي سببين أساسيين لتعذر الموضوعية: أولهما التداخل والالتباس و"اجتياز الحدود" بين التيارات المعرفية المتعددة التي تخترق الفرع المعرفي الواحد. مثل نقد النقد. وتحكم على بنيته بالتَّشتت والتَّبعثر. أما المبدأ الذي يساعد على تجاوز هذه الصعوبة فهو الأخذ بمبدأ **"التعقيد"** والتسليم به بوصفه أحد الأسس التي يقوم عليها الموضوع، مع توخي أكبر قدر من الوضوح الأكاديمي، والنظرة الكلية.

أما السبب الثاني في صعوبة الموضوعية في نقد النقد فيأتي من التفحص الداخلي لنقد النقد بوصفه علماً؛ أي منطقه الداخلي، أو **"المصطلح المنطقي"**، على حد تعبير المؤلف. وهو يرى هذه الصعوبة في ثلاثة عوامل سلبية، يضيف إليها عاملاً رابعًا خاصًا باللغة:

١. غموض المفاهيم الاصطلاحية الموظفة والتباسها، مما يفقد الموضوع، "وجهته القانونية"، ويوهن حجة صاحبه، ويفقد العمل مبرر وجوده ومشروعيته. ويتم تجاوز هذا الإشكال، وذلك من خلال "النشاط العرفاني" المحدود بطبيعته لدى ناقد الإبداع والقابل للانتظام في دراسة دقيقة عند ناقد النقد، وكذلك من خلال تسليم ناقد النقد بمبدأ المرونة في استخدام المفاهيم في البحث العلمي بوصفها "علبة أدوات".

٢. توتر العلاقة بين النظري التجريدي الذي يخفي توجهات اجتماعية وسياسية إيديولوجية، والعلمي التطبيقي مما يؤدي إلى قطيعة بينهما ويتعطل البحث العلمي أو يصبح مزيفاً. ويعالج المؤلف هذا التوتر من خلال مقارنة النظري بالتطبيقي في نقد النقد وإضاءة أحدهما الآخر حيث يلتقي العام بالخاص والجزئي بالكلي. وينشأ ضرب من التحليل الديناميكي المفضي إلى إفادة العلم وإخصابه.

٣. حضور الذات الدارسة وانخراطها في الموضوع المدروس، مما يحكم على العمل بالانحراف، ومن ثم بالنسبية وربما بالاعتباطية. ويعالج المؤلف هذه الصعوبة وهو يطرح الصعوبة نفسها من خلال التسليم بأن الدارس ليس صفحة بيضاء ولا حضورًا مستقلا محايدًا تماماً، بل هو حضور مشحون بالذاتية وأنماط التفكير الموروثة والمكتسبة. ثم يشير بعدُ إلى أن تجاوز هذه الصعوبة يأتي من المراجعة المستديمة للنماذج الفكرية الحاضرة في الذهن واتهام الذات بالانحياز إلى قوالب فكرية جاهزة أو فرض وجهات نظر مسبقة، وذلك لتعويد الذات على الاستجابة المرنة لمادة البحث وحملها على مطاوعتها حتى تتحقق "الذات العلمية".

٤. اللغة بوصفها أداة معرفية قائمة على تقطيع مخصوص للعالم والنظر إليه من وجهة معينة، فتصبح أداة رمزية للتسلط والهيمنة من حيث تقول الشيء وضده، وتشحن بالذاتي والإيديولوجي. ويرد المؤلف ضمنيًا على هذه الصعوبة من خلال الرد على الشك في براءة العلمي بدعوى ارتباطه بالإيديولوجي بأنه حكم مبالغ فيه لأنها دعوى تنطبق على كل عمل علمي بالضرورة التاريخية.

أما إشارات المؤلف إلى موضوعه (**النقد العربي الحديث**) في سياق تصديره فتتلخص في بعض الصعوبات الخاصة بالتعامل مع نقد هذا النقد مثل علاقة الأنا/الناقد العربي الحديث بالآخر/الناقد الغربي الحديث، وعلاقة الذات الناقدة الحاضرة بالذات النقدية الغابرة، أي علاقة الناقد العربي الحديث بتراثه النقدي القديم. كما أشار إلى أهمية النظر إلى المشهد النقدي العربي الجديد في جملته لتعويض ما نفتقده في المستوى الجزئي. كما أشار في سياق النظري/التطبيقي إلى عدم التقيد بمنهج واحد على حساب آخر. وهو في نهاية تصديره يقف على جملة من المزايا في النقد العربي الحديث تولدت من احتكاكه بمناهج النقد الغربي الجديد من حيث تعدد مشاكل البحث. وتنوع إشكالات المفاهيم الجديدة، مما ساعد على إعادة قراءة التراث في ضوء هذا الاحتكاك. ولكنه يلاحظ مع ذلك سلبيات في النقد العربي الجديد اختصرها في نوعين: يتمثل الأول في مظاهر التعثر في التعامل مع مناهج النقد الجديد في كليته، ويتمثل الآخر في القلة النسبية في الإشكالات التي طرحها النقد العربي الحديث. ولعل تركيزه على مبدأ النظر الكلي، من جهة. والتسليم بأن العلم هو طرح السؤال ومحاولة الإجابة من جهة أخرى. يعوضان إلى حد ما عن الشعور بهذه السلبية.

(ب) المقدمة: لخص العجيمي في مقدمته الإجراءات التي قام بها والتي تتضح من خلالها صورة البحث ككل. كما يتضح هدف الدراسة والتساؤلات التي تطرحها. ويمكننا تسليط الضوء على النقاط الرئيسة في المقدمة وحصرها في الأفكار التالية:

أولاً: يحدد المؤلف موضوعه وهو نقد النقد. ويشرح المبررات التي دعته إلى تناول هذا الموضوع بالدراسة والتي من أهمها:

١. تطور الإنتاج الأدبي العربي في العقود الأخيرة وتنوع أساليب أدائه، لذا بات مع هذا التطور غير مستساغ التمسك بمناهج نقدية عتيقة. أظهرت التجربة محدوديتها.
٢. نفاد طاقات النهج التقليدي في البحث وتقديمه أقصى ما في وسعه وعجزه عن تجاوز الأحكام الذوقية والانطباعية. ومعالجة الأدب بما فيه القديم خارج المفاهيم الجارية.
٣. استجابة نقادنا منذ مطلع النهضة لما يصدر في الغرب، فكان من الطبيعي أن نتوقع حصول رجع صدى لما يحدث من تحول عند الآخر.

ثانياً: يشير العجيمي إلى قيمة البحث وأهميته، حيث يذكر أنه بات من الضروري أن نقف بعد مرور ما يزيد على عقدين من بداية تجربة النقد الجديد وانتشارها عند العرب إلى ما حققته من نتاج. ويذكر أن حاجتنا إلى نقد النقد أكيدة حتى تتضح لنا السبل ونضع نقدنا في مساره الصحيح.

ثالثاً: يشير العجيمي إلى بعض الصعوبات التي واجهته في دراسة هذا النوع من النشاط النقدي، وخصوصًا أنه قد استأثر باهتمام عدد من الدارسين على امتداد الوطن العربي، وتلك الصعوبات هي غزارة المادة واتساعها وتنوعها. ولتجاوز هذه الصعوبات أخذ بمبدأ الاختيار، مستجيبًا لشرطين:

١. عدم التبعثر وتقيد المادة بحدود مضبوطة.
٢. الإفادة ويعني بها أن يلم بأهم خصائص الظاهرة المعنية بالدرس.

وبناء على هذين الشرطين حصر العجيمي دراسته في النقد الجديد المتصل باللسانيات والمتأثر بمناهجها تأثرًا واضحاً، واستصفى الأسلوبية والإنشائية والتفكير البنيوي، وما بعد البنيوي بمختلف تفرعاته. وقد قادته رغبته في السيطرة على المادة إلى إقصاء الإنتاج العربي في الإنشائية السردية، أي نقد الرواية.

رابعاً: حدد العجيمي الأعمال التي توقف عندها بالدراسة والتي تختص بنقد النقد وحصرها في أعمال ثلاثة نقاد، وهي: جزء من كتاب سامي سويدان ***في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية***. وجزء من كتاب ريتا عوض ***بنية القصيدة الجاهلية***. وكتاب راضية كبير القارص ***قضية***

البنيوية في النقد العربي. وإلى جانب تخصيصه لتلك الأعمال الثلاثة نوّه بأعمال أخرى أدرجها في دراسة لمشاهير النقاد العرب المعاصرين.

خامساً: أنهى العجيمي مقدمته بجملة من الملاحظات الثانوية الخاصة بطريقته في كتابة المصطلحات الأجنبية وأسماء الأعلام وتواريخ ميلاد ووفاة بعض منهم. وهناك منهجية سار عليها المؤلف في أقسام الكتاب الأربعة؛ إذ يتصدر كل قسم من تلك الأقسام تمهيد نظري وينتهي بخلاصة عامة عدا القسم الرابع، واقتصر في القسم الثالث على خلاصة للفصل الأول دون الفصل الآخر في القسم نفسه. أمّا ما اشتملت عليه تلك الأقسام من الدراسة فهي تتوزع على العناوين التالية: القسم الأول: نظرية النقد في تطورها التاريخي من النقد التقليدي إلى النقد الجديد. والقسم الثاني: استدعاء معرفة باستعادتها: النقل. والقسم الثالث: استدعاء معرفة الأنا لمحاورة معرفة الآخر: محاولة التجاوز، والقسم الرابع: قيمة تجارب النقد العربي الجديد.

في القسم الأول من الدراسة يسعى المؤلف إلى **رصد التطور التاريخي لنظرية النقد** عند الغربيين وامتد هذا الرصد إلى أربعة فصول من الدراسة. أمّا الفصل الخامس فقد عرض فيه للنقد العربي التقليدي ويعني استقراء خصائص النقد الغربي السابق للمرحلة المعنية في بحثه والتي ظهرت مع حلول السبعينات في الساحة النقدية العربية وعرفت باسم **"النقد الجديد"** أو **"الحداثة"**. واكتفى في نهاية هذا الفصل الأخير بالإشارة إلى هذه المرحلة التجديدية ولم يفرد لها فصلاً "تاريخياً" مبررًا ذلك بأنها هي المرحلة المعنية بالدراسة **"الوضعية"** وأن هذا القسم الأول التاريخي بمثابة مدخل للموضوع الأساسي محل الدراسة.

أمّا القسم الثاني فيركز فيه المؤلف على وصف تلك المرحلة النقدية المحددة التي أصبح لها وجودٌ بارز عند الدارسين العرب المحدثين، وقد استمر في تناول هذه المرحلة في الأقسام اللاحقة بعد ذلك. فبعد أن تناولها بالوصف في القسم الثاني تناولها بالتأويل في القسم الثالث والتقييم في القسم الرابع.

وفي تمهيد هذا القسم الثاني الوصفي يبسط المؤلف إشكالية التحليل الوصفي من جهة مصطلحي **النقد الجديد والحداثة**، وطبيعة علاقة النقد العربي بالمناهج الغربية الحديثة مع تأكيده وجود نظرية تجديدية نقدية عندنا مواكبة لحركةٍ تجديدية في الإبداع الأدبي. وهذه نقطة مهمة لوصف المرحلة المعنية وتحليلها وتقييمها في أقسام الكتاب.

كما يتناول في التمهيد نفسه "منهجية الدراسة" حيث يشير إلى تبنية المنهج التأليفي الوصفي على الرغم من صعوبتين تحيطان بهذا المنهج وهما: العلاقة بين الكلي والجزئي في وصف المادة المدروسة والنظرة السكونية التي تخفي نقاط التطور في استخدام المقولات النقدية، ثم يحدد مع ذلك مراحل ثلاثاً للمرحلة المعنية بالدراسة.

المرحلة الأولى: (١٩٥٧-١٩٧٢) ويلاحظ فيها **قضية المبدع ولغة الإبداع** التي أصبحت موضوعًا للإنتاج الأدبي نفسه، كما يخلص إلى ثلاث نتائج نقدية تختص بالتركيز على لغة الإبداع والتقليل من دور المؤلف لحساب القارئ، ودراسة الأدب من الداخل مع ربط الشكل بالمضمون على نحو جوهري.

المرحلة الثانية: (١٩٧٥-١٩٩٠) تبين فيها المؤلف هيمنة نزعتين هما **الأسلوبية والبنيوية**، أمّا **الأسلوبية** فيرى المؤلف أن تقسيماتها أكثر تشعبًا وتداخلاً، ولكنه يرى أن الأسلوبية في هذه المرحلة شهدت تحولاً نوعيًا في تناول بحث معين له علاقة بالأسلوبية وهو دراسة الصورة، أمّا **البنيوية** فقد تناولها بوصفها تحولاً في الدرس الأسلوبي.

المرحلة الثالثة: تتداخل مع المرحلة الثانية تاريخيًا حيث يحددها (بأواخر الثمانينيات حتى أواخر التسعينات)، وفيها يلاحظ انعطافًا تاريخيًا في مسار النقد العربي لا يخلو من جدة حيث

ظهرت مفاهيم نقدية لا تلتقي بالضرورة بمجاري البحث الأسلوبي أو البنيوي. وإن لم تتخلَّ عنها تمامًا وقد انتظمت في ثلاثة اتجاهات رئيسية.

ويرى أن من أنجع مناهج البحث وأوفرها فائدة ومردودًا ويمكنه به تجاوز بعض الإشكاليات التي تواجهه، هو **المنهج التأليفي** أو وفق تعبير ميشال سار **"القراءة المنضدية"** ويراه المؤلف من أنجح المناهج فائدة في تطبيقه على موضوعه، إذ بمقتضى هذه القراءة يُمكنه من أن يعد النصوص النقدية المعنية بمدونته منتظمة آنيًا في نص كبير جامع واحد... الخ (ص ١٢١).

والعجيمي في ضوء المنهج المتبع وزع المتون محل الدراسة إلى ثلاثة محاور وهي:

١. الأسلوبية في الدراسات العربية الحديثة.
٢. الإنشائية في الكتابات العربية.
٣. في قضايا الأنظمة الدالة.

ضمّت مدوّنته عددًا كبيرًا من المتون وزّعها على الفصول الثلاثة السابقة الذكر مراعيًا الاتجاهات التي تنتمي إليها المتوِن وأصحابها، واصفًا لها على امتداد تلك الفصول مُبرزًا مواطن الاختلاف والتشابه بينهما، وقد تحقق للمؤلف الغرض، إذ أصبحت مدونته نصًا كبيرًا جامعًا لمدونات أخرى. كما تبنّت عناوينه أهم الاتجاهات النقدية، وتتضح أهمية النتائج التي توصل إليها في مدى انسجامها مع المنطلقات النظرية التي أقرّها. ولعلّ أبرز النتائج التي توصل إليها في هذا القسم أن الاتجاهات الحديثة في النقد التي حظيت بالعناية هي تلك التي بنى عليها تصنيفاته الأساسية. وإن كانت **الأسلوبية** بمختلف تياراتها كان حظها أكثر من غيرها ثم تتلوها أقل حظًا **الإنشائية** بمختلف اتجاهاتها. ثم **السيميولوجية** وما يتبعها من مدارس مختلفة. كما لاحظ العجيمي في هذا القسم الوصفي أنه ليس هناك اختلافات كثيرة بين الدارسين العرب في تقديمهم النظريات الأسلوبية الغربية المعروفة. كما يغلب على كتاباتهم الأسلوبية الطبع التعليمي. وفي مقابل ذلك يلاحظ كثرة الدراسات العربية التطبيقية المتصلة بالشعر واتساعها.

وعمومًا يعتبر القسم الثاني مرحلة أساسية وهي مرحلة الوصف، يتلوها مرحلة أخرى في نقد النقد وهي مرحلة التحليل التي تناولها القسم الثالث، والتي تعامل معها من زاويتين: الأسلوبية والتراث، ومساءلات الحداثة، وقد أشار المؤلف في تمهيد هذا القسم إلى سبب اختياره الأسلوبية موضوعًا للتحليل من هاتين الزاويتين مع إقراره بوجود خلفية معرفية لديه حاصلة من الاطلاع على تجارب أخرى تختص بتحليل الصورة والدلالة والتّناص والتلقي في التراث. من وجهة نأخذ بأسباب النقد الجديد مما يساعد على الانتقال إلى مرحلة التقويم في القسم الرابع.

عمومًا وعلى كل حال يتضمن الكتاب فكرتين رئيسيتين تم تناولهما بوضوح، الفكرة الأولى أن الحركات النقدية يجري عليها في مسارها التاريخي ما يجري على سائر أنواع النشاط الفكري من أحكام التطور وسننه، فاللاحق منها ينفي السابق ويبطله بعد أن يستوعبه، ثم يبني على أنقاضه نظرية تنهض على أسس جديدة (ص ٢٢)، أمّا الفكرة الثانية، فهي أن النقد العربي يواجه النقد الغربي ويتلقاه وفي ذهنه الرصيد النقدي العربي التقليدي. ولكي يثبت المؤلف الفكرة الثانية فقد قام في القسم الأول من كتابه باستعراض نظرية النقد في تطورها التاريخي.

ورغم ذلك بإمكان المؤلف الاستغناء عن هذا القسم الأول وقراءة الأقسام الثلاثة بمعزل عنه. خصوصًا أنه كان دائمًا على وعي بالحد الأدنى من مراعاة التطور التاريخي عندما تلزم الحاجة إليه وخصوصًا في المرحلة الثالثة المشار إليها سابقًا.

وما يفتقر إليه هذا الكتاب على الرغم من إخلاص مؤلفه في عمله هو المنهج النظري بالمعنى الدقيق الذي يتبناه ناقد النقد في ممارسته النقدية، وهو المنهج الذي يمكن أن نتعرف بعض ملامحه الأساسية في كتابٍ آخر لمحمد الدغمومي بعنوان **"نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر"**[1].

ثانياً: ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"(*)

هناك محاولات كثيرة بُذلت لتأريخ النقد العربي القديم من حيث اتجاهاته أو مراحله المختلفة أو ركزت على قضايا نقدية محددة في التراث النقدي العربي القديم مثل **الصورة الشعرية ومفهوم الأدبية ومفهوم الشعر**. ومن ضمن محاولات النوع الأول محاولتان قام بهما كل من محمد زغلول سلام في كتابه ***تأريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري***(٦) (ط١، ١٩٦٤)، وإحسان عباس في كتابه ***تأريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر*** من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري(٧) (ط١، ١٩٧١)، ومن محاولات النوع الآخر محاولة جابر عصفور في كتابه ***مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي***(٨) (ط١، ١٩٧٧)، وسوف نتناول هنا هذه المحاولات الثلاث من خلال تعامل أصحابها مع ابن طباطبا (ـ ٣٢٢ هـ) وكتابه ***عيار الشعر*** الذي قام سلام نفسه بتحقيقه مع زميل له ولكننا نعتمد هنا تحقيقاً أحدث للكتاب نفسه قام به عبد العزيز المانع (١٩٨٥).

بين أيدينا إذاً ثلاث قراءات نقدية معاصرة لناقد يعود إلى القرن الرابع الهجري. فمن الملاحظ من العناوين أن المحاولتين الأولى والثانية انتهجتا اتجاهًا تاريخيًا وعرضت لكتاب ابن طباطبا ضمن كتب نقدية أخرى ظهرت في التراث النقدي العربي في حين المحاولة الأخيرة تُمعن النظر في مفهوم الشعر في التراث النقدي من خلال دراسات أساسية ومن ضمنها كتاب ***عيار الشعر*** لابن طباطبا باعتباره، في نظر عصفور، محاولة أصلية لتحديد الأصول النظرية لـ**مفهوم الشعر**.

وسوف أُفيد في عملي هذا من قراءات بعينها في منهج نقد النقد لحميد لحمداني (١٩٩٠) والدغمومي (١٩٩٩) فيما يتصل بضوابط التحليل التي تُمكننا من التعامل مع النصوص النقدية مباشرةً وتساعدنا على الإجابة عن أسئلة تخص دراستنا وهي: تحديد المنطلقات المنهجية الصريحة والضمنية للنقاد الثلاثة، وتحديد حدود المتن الذي اعتمده كل منهم في دراسته، وما هي وسائل الإقناع المعتمدة لديه وكيف بنى خطة بحثه وتحليله ومدى انسجام أو عدم انسجام التحليل المباشر والاقتراحات النظرية، وكل ذلك يتم من خلال خطوات إجرائية دقيقة ينبغي القيام بها.

وعليه ستكون خطوات عملنا مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أقسام: أمّا القسم الأول فيتناول تحديد الرؤية المنهجية المعتمدة لدى النقاد الثلاثة بالإضافة إلى تحديد أهدافهم. وفي تحديد الرؤية المنهجية سنلاحظ مدى التداخل بين المناهج في الدراسة الواحدة أو مدى سلطة المنهج الواحد. ويتناول القسم الثاني تحديد المتن المدروس من طرف النقاد الثلاثة مع مراعاة ملاحظة ما إذا كان الناقد تجاوز المتن إلى نصوص أخرى تتقاطع معه، أو لجأ إلى المقارنة وإلى كثرة الاستشهاد، فقيمة النصوص المختارة للتحليل تلعب دورًا كبيرًا في تحقيق النتائج في الدراسات التي تتناولها، وأخيرًا القسم الثالث الذي يتناول الممارسة النقدية التي تتناول مبادئ أساسية من أهمها:

أ. الوصف.

ب. الشرح والتفسير والتأويل.

ج. التقويم:

- تقويم الدارسين للمتن المدروس.
- تقويم خطابات الدارسين الثلاثة ومدى انسجامه ووفائه بأهدافهم.

أولاً: الأهداف:

يُمكن القول بأن الكتب الثلاثة محل التطبيق قد تبنّى أصحابها في دراساتهم وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصوراتهم النظرية، فمن الملاحظ أن سلام يضع لمؤلفه مقدمة منهجية (ص ٥–٨)، ويُلزم نفسه بتحديد منهج واضح حيث يقول: *"انتهجت في دراستي إلى جانب المنهج التاريخي التطوري، منهجًا تحليليًا تكامليًا يعرض للنوع الأدبي وتناول النقاد له في الحقبة التي يتناولها كل جزء من الكتاب"* (ص ٧). يصرح سلام إذًا بأنه يجمع أكثر من منهج في الدراسة، بل

أكثر من ذلك. يعلن ما سوف يتناوله وما سوف يستبعده في دراسته حيث يقول: *"ولم أتناول كل ناقد بالتأريخ لحياته والمؤثرات التي أثرت فيه .... بقدر تناولي للقضايا الفنية واختلاف وجهات النظر إليها وتناولي لكتب النقد التي أثرت في هذا العلم. وكانت معالم في طريقه الطويل. وفي تاريخه. تأثرت بها أعمال النقاد. ولم يكن تناولي لكتب النقد على مستوى واحد. بمعنى أنه قد تطول دراستنا لأحدها وتقصر في الآخر"* (ص٧). ويشير سلام في مقدمته إلى بعض الأسس المنهجية التي دفعته إلى تأليف كتابه ولم يجدها في المحاولات السابقة عليه. ومن هذه الأسس. وضع صورة للنقد الأدبي منذ الجاهلية حتى العصر الحديث أمام الناقد العربي الحديث وإقامة عمله على أساس من التفهم المعاصر لوظيفة النقد، وكذلك على أساس منهجي واضح شبيه بطريقة بعض مؤرخي النقد من الغربيين. ومع ذلك فإن سلام يعدّ من أهدافه إبراز التراث النقدي في مقابل غلبة اتجاهات النقد الغربي على النقد العربي الحديث. ولعلّ النقطة الأخيرة لا تقوم على مفارقة في الإشارة إلى الغربيين سلبًا وإيجابًا إذا التفتنا إلى ملاحظة سلام الأخيرة في مقدمته ومفادها اتهام بعض النقاد المحدثين للنقد العربي بالقصور والعفوية الذاتية دون تحليل أو تعليل. [سواءً من العرب أو من المستشرقين].

سلام يُدرك أهمية المنهج للوصول إلى النتائج السليمة غير أن الممارسة النقدية. خصوصًا في الجزء الخاص بابن طباطبا وعيار الشعر. أبرزت غير ذلك، كما سوف نرى. ويرى سلام أن عمل ابن طباطبا يسد فراغًا في الخط التطوري لتأريخ النقد وهو ما افتقده فون جرينباوم لعدم اطلاعه على عيار الشعر. وحاول سلام القيام به في كتابه. ونلاحظ كذلك أن سلام لم يستفد من تعددية المنهج، إذ كان اهتمامه تلخيصًا للكتاب لا ملاحقة لقضايا تاريخية على نحو ما سوف يتضح في الجزء الخاص بالتحليل في بحثنا.

ويشترك عباس مع سلام في تقصيه المنهج التاريخي في دراسته وذلك ما صرّح به في مقدمته المنهجية، حيث يقول: *"وقد اتبعت فيها منهج التدرج الزمني. لأنه يعين على تمثل النقد في صورة حركة متطورة. بين مد وجزر وارتفاع وهبوط على مرّ السنين. وقد عمدت إلى الوقوف عند القضايا الكبرى. معرضًا عن جزئيات الأمور التي تصرف الدارس عن إبراز الدور الفكري للنقاد العرب"* (ص ٩).

ولعلنا تبينّا إذًا أن تبنى سلام وعباس للمنهج التاريخي كان مرده الإفادة من معطيات هذا المنهج في رصد أهم القضايا النقدية في تاريخ النقد العربي. وإذا كان تطبيق سلام لمنهجه يتراوح بين عملية التلخيص والشرح فإن عباس تمثّل تطبيقه في إثارة قضايا في تاريخ النقد والتعامل معها وفق خطة معينه. فقد تناول فيها فكرة واحدة وتتبعها في مدونة ابن طباطبا وهي فكرة اعتماد الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية.

من هنا نتبين أهمية تبني منهج محدد واضح في الدراسة تبنيًا إيجابيًا في حالة عباس وسلبيًا في حالة سلام. على أن هناك إشارة لا يمكن أن نغفلها وهي أن سلام صرح في مقدمته بأنه يحاول أن يصحح بعض المفاهيم النقدية لدى المحدثين من النقاد والباحثين عن كتاب ابن طباطبا مثل تصور بروكلمان بأنه كتابٌ في العروض.

وإذا كان قد تبين لنا أن المنهج المعتمد لدى سلام وعباس هو منهج تاريخي تطوري. فإن لعصفور في هذا الإطار رأيًا مخالفًا تماماً، يحقق فيه ما لم يستطع سلام تحقيقه تصريحاً في حين استطاع عباس تحقيقه ضمنياً، فعصفور لا يؤرخ للنقد في كتابه على النحو الذي قام به سلام وأمثاله من مؤرخي التراث النقدي. إن عصفور ينتقد غياب المنهج، ووجهة النظر المصاحبة له. والنظرة السلبية إلى التراث في تلك الكتب الكثيرة التي تؤرخ للتراث النقدي منذ الجاهلية حتى مشارف العصر الحديث. يرى عصفور *"خطورة التأريخ للتراث النقدي* [ذلك] *أن التأريخ يُعد عملا*

بلا جدوى في غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية. وفي غياب المنهج التكامل في المعالجة" (ص ٦). كما يرى أن هناك إشكالية تتمثل في وجهة النظر التي نتعامل بها مع التراث النقدي، وفي المنهج الذي نعرض للتراث من خلاله. وفي رأيه أن وجهة النظر المصاحبة للمنهج تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار وتحدد في النهاية نقاطًا للحوار يتم فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعمًا للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد. ولكن ما وجهة النظر المصاحبة لمنهج عصفور وما هو منهجه؟ إن نظرة عصفور مرتبطة بمفهوم الشعر. لذلك يُركز على التأصيل النظري لمهمة الشعر وماهيته وأداته. وذلك في ضوء التحولات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية في أواخر الأربعينيات حتى زمن كتابته لعمله ومن ثم يقول: *"لقد حاولت بقدر وعيي بهذه المهمة. أن أنهض بجانب محدد وجزئي فحسب من إعادة النظر في مفهوم الشعر في التراث. ومن هنا آثرت أن أتوقف عند زاوية من زوايا تراثنا في نقد الشعر. وهي زاوية النقد النظري. وذلك من خلال اختيار محدد لأهم الكتب التي ألفت في هذا المجال"* (ص ٩). وهي ثلاثة كتب لثلاثة نقاد أولهم ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر ثم قدامة وحازم القرطاجني. ولا شك أن اختيار عصفور لقضية بعينها **(مفهوم الشعر)** من خلال نقاد بعينهم يعني ضمنيًا الجمع بين المنهج التاريخي والوصفي حيث يقوم على التحليل والمقارنة والشرح والتفسير. فمنهج عصفور إذًا يتضح من خلال عنوانه ومن خلال ممارسته التي ركزت على معالجة القضايا الممكنة في إطار المفهوم نفسه.

يمكننا القول بشكل إجمالي إن دراستي عباس وعصفور قد كتبتا في إطار منهجي وتطبيقي وعليه إذًا تبين لنا التكامل بين المنهج والممارسة كي نحصل في النهاية على موقف فكري غير مختل وهو الموقف الذي يبحث عنه دارس تاريخ النقد على حدّ تعبير عباس في مقدمته (ص ١٠). ذلك في حين تبدو دراسة سلام قاصرة في الجانب التطبيقي على الرغم من وعي صاحبها الواضح بأهمية تأريخ النقد الأدبي والأسس المنهجية التي ينبغي أن يقوم عليها.

ثانياً: المتن:

نشير هنا إلى تحديد المتن المدروس من طرف النقاد الثلاثة. إن دراسة سلام تقتصر على كتاب ***عيار الشعر*** لابن طباطبا، وإن كان قد أشار إلى مدونات أخرى لابن طباطبا مثل كتابه ***تهذيب الطبع*** وذكر أن له كتابًا في العروض، ولكنه التزم التزامًا كبيرًا بالمتن المدروس، وقد تم تناوله في ترتيب متتال مما أتاح له إعطاء وصف كامل للكتاب. إذًا هناك حصر دقيق للمتن المدروس لديه. ونجد ذلك الالتزام نفسه عند عباس فقد اقتصرت دراسته كذلك على كتاب ابن طباطبا ولم تتعدَّ إلى تناول متون أخرى إلا أن عباس تعامل معه بشكل مختلف؛ فلم تكن دراسته تعتمد على التجاور الأفقي للموضوعات وإنما استقطع منه ما استقطع وقدّم وأخّر في تناول المتن الأصلي وكان هدفه الأساسي في بناء فكرته الأساسية وهي ***اعتماد الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية*** عند ابن طباطبا، مبررًا لتعامله مع متن هذا الكتاب بهذا الشكل. وهكذا تلعب النصوص دورًا كبيرًا في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي نتناولها وهذا ما قام به عباس بالفعل.

أما عصفور فدراسته لم تقتصر على ***عيار الشعر*** بل تجاوزها إلى الاستشهاد بكثير من المتون لنقاد آخرين سواءً أكانوا سابقين لابن طباطبا أم معاصرين لاحقين له. وقد لجأ عصفور إلى كثرة المقارنة وإلى كثرة الاستشهاد. وجاءت تلك النصوص الأخرى موازيةً للنص الأصلي وتأخذ حيزًا مهمًا من التحليل.

ولكن يبقى السؤال: هل هناك ما يُبرر اختلاف دراستَيْ سلام وعباس عن دراسة عصفور في التعامل مع المتن المدروس؟ لعلَّ هذا الاختلاف يكون نتيجة اختلاف منهجَيْ سلام وعباس عن منهج عصفور. ومن هنا تأتي مرة أخرى أهمية تبني منهج بعينه من خلال اتّباع خطوات بعينها لتحقيق نتائج مختلفة عن تلك التي تتحقق من تبني منهج آخر وخطوات أخرى.

ثالثاً: الممارسة النقدية:

أ . الوصف

في إطار الوصف سنتعرض لأشكال توزيع المتن المدروس إلى قضايا وعناوين جانبية كما سنتعرض في الوقت نفسه إلى اللغة الواصفة التي استخدمها الدارسون.

اعتمد كلٌ من سلام وعباس على توزيع المتن المدروس بطريقة تتناسب وقراءته لذلك المتن. كما يفترض أن تتناسب تلك التصنيفات ومنهج كل دارس وهدفه. ولعلّ أوضح أشكال توزيع المتن المدروس هي العناوين التي تبناها كل دارس في عمله سواءً أكانت عنوانًا رئيسيًا في صدر الدراسة أم عناوين جانبية في أثنائها. ولا شك أن هذه العناوين ترتبط ارتباطًا أساسيًا بالقضايا الجوهرية التي اهتم بها كل ناقد في تعامله مع متن ابن طباطبا. وذلك في الإطار الكلي لعمل الناقد.

فإذا نظرنا إلى العناوين الرئيسية وجدنا أن سلام يعطي عنوانًا شديد العمومية للجزء الذي يتحدث فيه عن ابن طباطبا وكتابه، فلم يفعل سوى أن يجعل اسم الكتاب واسم مؤلفه عنوانًا رئيسيًا لذلك الجزء وهو ما يتفق ابتداءً من خطته في سائر كتابه حيث أعطى في أجزاء أخرى أسماء كتب ونقاد قدامى عناوين لأجزاء أخرى للكتاب. أمّا عباس فقد كان عنوانه الأساسي "***اعتماد الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية***" (عيار الشعر لابن طباطبا، ـ ٣٢٢ هـ) وقد كان ذلك العنوان الرئيسي تحت عنوان كبير هو "***الاتجاهات النقدية في القرن الرابع***". وكان العنوان موضع الدراسة هو العنوان الرئيسي الأول في هذه الاتجاهات مما يعكس الأهمية التي يعطيها عباس لنظرية ابن طباطبا. ولا شك أن المسوغ في ذلك هو ملاحظة الناحية الزمنية التي كان حريصًا عليها في نهاية مقدمته لهذا القسم، وهو ما يتضح كذلك في بداية تناوله ابن طباطبا الذي يعده حلقة متممة لما جاء به ابن قتيبة في تاريخ النقد الأدبي. كذلك يمكن أن نستنتج من معالجة عباس لابن طباطبا أسبابًا أخرى تسوغ البداية به مثل أن اتباع السنة أو الموروث كان معتمد ابن طباطبا في النقد بالإضافة إلى اعتماده على الذوق في بناء نظريته. فهذه كلها عوامل تنتمي بصورة أو بأخرى إلى الحقبة السابقة على ابن طباطبا؛ ولذلك أمكن لعباس أن يبدأ بابن طباطبا في هذا الفصل على الرغم من ملاحظته في مقدمة هذا الجزء قضايا أخرى مهمة سيطرت على النقد في القرن الرابع.

أمّا عصفور فقد كان عنوانه الرئيسي "***البحث عن عيار الشعر لابن طباطبا***" وهو عنوان الفصل الأول للقسم الأول الذي يحمل عنوانًا أساسيًا هو "**تشكيل المفهوم**". والمقصود هنا بالطبع "مفهوم الشعر" الذي يتصدر عنوان الكتاب مع عنوان آخر هو "**الدراسة في التراث النقدي**". ويفصل بين عنوان الكتاب وعنوان الفصل الأول مقدمة في حوالي عشر صفحات. ومن الواضح أننا نستطيع أن نلمح وحدة عضوية بين هذه العناوين الرئيسية الثلاثة عند عصفور، على نحو ما رأينا عند عباس.

أمّا بالنسبة للعناوين الفرعية عند سلام فقد وزعها إلى تسعة عناوين، هي: تعريف الشعر وصنعته[9] / فنون الشعر العربي وأساليبه / اللفظ والمعنى في الشعر/ عيار الشعر/ الأشعار المحكمة/ الشعر ونظم الحكايات والقصص/ الأبيات المعيبة في معانيها (التي أغرق قائلوها في معانيها)[10] / السرقات وعيوب الشعر[11] / أحكام عامة في الشعر وضرورية[12]. ومن الجدير بالذكر هنا مرة أخرى أن سلام قام بتحقيق عيار الشعر مع طه الحاجري (١٩٥٦) ووضع عناوين فرعية لفقرات الكتاب حسبما يشير المانع في نهاية مقدمته لتحقيقه الكتاب نفسه؛ يقول المانع: "ينبغي أن أشير إلى أن العناوين الداخلية للكتاب والموضوعة بين معقوفتين غير واردة في المخطوط. وإنما رأيت وضعها لأنها تعين الباحث في الوصول إلى مطلبه عند مراجعته للكتاب. كما ينبغي أن أشير إلى أن سلامًا قد وضع عناوين لنشرته وقد أثبتُ بعضها، وأهملتُ بعضها. وعدت في بعضها. ثم زدت ما أرى حاجة إلى زيادته من العناوين" (ص ٣٣-٣٤).

وبناءً على هذا نستطيع أن نقول إن عناوين سلام يمكن أن تكون منقولة من العناوين التي وضعها في التحقيق ومن ثمّ لم تكن ناتجة عن نظرة نقدية منهجية إلى كتاب عيار الشعر بقدر ما هي تنظيمٌ لمادة الكتاب لتسهيل قراءته.

أما العناوين الفرعية عند عباس فقد بلغت أربعة عشر عنواناً، هي: لمحة عن ابن طباطبا / تعريف الشعر عند ابن طباطبا / اتباع السنة العربية في الشعر / الشعر نتاج الوعي المطلق / تضاؤل المسافة بين القصيدة والرسالة / الوحدة في القصيدة وحدة البناء/ مأزق الشعر المحدث هو السر في اختيار هذه الطريقة / قلة المعاني لدى الشاعر المحدث وطريقته في تحصليها / صورة العلاقة بين اللفظ والمعنى / تأثير الشعر ـ كنظمه ـ عمل عقلي خالص عن طريق "الاعتدال" / الصدق ـ بسبب الاتجاه العقلي ـ أساس الشعر / ضروب الصدق ومواطنه في الشعر وأزمة الشاعر المحدث بالنسبة للصدق/ جور مذهب ابن طباطبا على قوة الخيال والتشخيص في الشعر/ تلخيص عام لموقفه النقدي.

إن صيغ عناوين عباس فيما عدا الأول توحي بأنها خاضعة لمقاييس معينة؛ فلو بحثنا عن السر في الترتيب لوجدناه يحمل قضايا قد تناثرت في الكتاب الأصلي، وأعاد عباس صياغتها بترتيب يتجه إلى بناء قضية مهمة في تاريخ النقد العربي، وهي ما ركز عليها في العنوان الرئيسي؛ لذلك يمكن أن نلاحظ الاختلاف بين قراءتي سلام وعباس؛ إذ كانت الأولى مجرد تلخيص في حين كانت الأخرى متجهةً إلى غايةٍ ومضمون محدد.

أمّا عصفور فقد تبنى ستة عناوين فرعية، هي: المهاد النظري / ماهية الشعر/ مهمة الشعر/ الصياغة والأداة / عيار الشعر/ محاولة للتقييم.

ومن الواضح أنها أقل عددًا من عناوين سلام وعباس على الرغم من أن المساحة التي تكلم فيها عن ابن طباطبا تفوق المساحة عند كل من سلام وعباس. ومن الواضح أن عناوين عصفور الفرعية مثلها مثل عناوين عباس متسقة تمامًا مع العنوان الأساسي ومرتبة منطقيًا بما ينسجم مع الغاية الأساسية لكل واحد منهما، ولكن نستطيع أن نلاحظ أن عناوين عصفور تتسم بالطابع النظري المجرد في حين كانت عناوين عباس موضوعية أي متصلة بجزئيات النظرية الملاحظة في العنوان الرئيسي.

ب. التأويل

إن عملية التأويل أو الشرح التي لجأ إليها الدارسون الثلاثة لها علاقة بالمنهج المتبع. وإن لجأ كل من عباس وعصفور إلى طرح أسئلة مباشرة أو ضمنية للإجابة عن سؤالين مهمين هما:

ما مفهوم الشعر عند ابن طباطبا بوصفه حلقة مهمة في التراث النقدي؟ وما الاتجاه الذي يمثله ابن طباطبا في النقد؟

ولو حاولنا الإجابة عن هذين السؤالين لانتهينا بالإجابة عن السؤال الأول إلى أن عصفور توصل إلى الرؤية التالية: أقام ابن طباطبا عياره للشعر على أساس أخلاقي. ينظر فيه إلى السُّنة الشعرية القديمة ولكنه عندما واجهته المسألة في الشعر المحدث كانً عليه أن يتبنى مفهومًا للصنعة وعيارًا للشعر من خلال المدح والهجاء.

أمّا بالنسبة للسؤال الثاني فقد انتهى فيه عباس إلى النتيجة التالية: إن اعتماد صفاء الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية عند ابن طباطبا أدّى به إلى موقفٍ نقدي متكاملٍ فريدٍ على الرغم مما يشُوبه من تناقضات عند تطبيقه.

أمّا بالنسبة إلى سلام فلم يكن يهدف إلى الإجابة عن سؤال ما طرحه بل كان تناوله لمتن ابن طباطبا في أغلب الأحيان ينتهي إلى مجرد تعليق من داخل النص نفسه، أو يلتجئ إلى تأويل بعض النصوص بناءً على معرفته بثقافة ابن طباطبا وتكوينه العلمي وأنه شاعر كذلك. فيكون معتمدًا في هذه الحالة في تأويلاته على ما هو خارج النص مما له علاقة بالناقد أو يلتجئ سلام إلى تدعيم

تأويلاته بالإشارة إلى نقاد معروفين في تاريخ النقد مثل أفلاطون وأرسطو. بالإضافة إلى اتصال أغلب تحليلاته بالجزيئات.

ولقد تبين لنا منذ استعراض الجانب المنهجي أن عباس ينطلق من فكرة اعتماد **الذوق الفني** في إنشاء نظرية شعرية عند ابن طباطبا وأن التطور الزمني التاريخي ينعكس على كتاب ابن طباطبا إذ اعتبره عباس مقالة استطرادية معتمدة على صفاء الذوق دون سواه مقارنة بالكتب الأخرى في تاريخ النقد الأدبي.

ولقد تحكمت هذه الفكرة في مجموع الدراسة، فهي التي تفسر وضع مدخل موجز يتصدر الدراسة، يتعرض فيه عباس للاتجاه النقدي الذي يمثله ابن طباطبا في نقد القرن الرابع الهجري. وهي التي تفسر كذلك طبيعة العناوين التي اختارها عباس لفصله عن ابن طباطبا. فهناك إذًا ترابط واضح في توالي عرض القضايا حيث يتضح أن لها دلالة كبيرة على بناء الفكرة الرئيسية وهذا ما صرّح به في نهاية الدراسة عندما عرض لموقف ابن طباطبا النقدي.

يتلخص الحديث عن نظرية ابن طباطبا التي ينظر إليها عباس بأنها اتجاه فني في القرن الرابع في أن اتباع "السنة" أو الموروث هو معتمد عند ابن طباطبا في النقد، ويستنتج عباس من قراءة مطولة لمتن ابن طباطبا أن للعرب طريقة خاصة في التشبيه، وأنها تمثل لديهم "سُنة" يجدر بالشاعر أن يَتْقفها ليجيء شعره كأشعارهم.

يلجأ عباس في هذا الصدد إلى وعي تاريخي عميق بـ"سُنة" التطور في المعرفة النقدية في التراث العربي حيث يقول: "**وما من شك أننا هنا نقترب اقترابًا شديدًا من نظرية قدامة في هذا الصدد،... ولكن يبدو أن كلاً من الناقدين كان يعمل على حدة دون أن يتأثر أحدهما برأي الآخر أو يسمع به**" (ص ١٣٥).

إن عبارة عباس هذه تعتمد على إدراك عميق لنظرية ابن طباطبا وقدامة وذلك ما جعله يقدم تفسيرًا لمقولة "**الشعر نتاج الوعي المطلق**". إذ يرى أن "**الالتزام بالسنة ـ لدى ابن طباطبا ـ لا يُعدُّ مرحلة الاستعداد والتثقيف والدرس والتحصيل، لأنه لا يلبث عند الخوض في طريقة بناء الشعر أن يقضي قضاء مبرمًا على ما سمّاه النقاد بشعر الطبع عند العرب. وأن يعتمد صنعة جديدة المضمون والطريقة في النظم، وتعدُّ نظرته هذه ابتعادًا صارخًا عن مفهوم الغريزة إذ يصبح الشعر لديه "جَيَشان فكر" ـ قائمًا على الوعي التام المطلق**" (ص ١٣٦). على هذا النحو كانت قراءة عباس لابن طباطبا وكان تأويله لنظريته.

عندما نتأمل في تحليل النقاد الثلاثة لمتن ابن طباطبا تستوقفنا فكرة **الصدق** بوصفها ركيزة جوهرية في **عيار الشعر** لابن طباطبا. وقد لاحظ النقاد الثلاثة هذه الفكرة وتعاملوا معها في ثنايا تحليلهم لمتن ابن طباطبا على نحو متفاوت، يكشف عن اختلافات أساسية بينهم في قراءة النص النقدي وتحليله، ونستطيع أن نتبين طبيعة تحليل كل منهم لمجمل نص ابن طباطبا من خلال تناولنا لطريقة تحليلهم لفكرة **الصدق** هذه على سبيل التمثيل.

تناول سلام في متن ابن طباطبا فكرة **الصدق** في الشعر المحكم سواءً كان من وجهة نظر المتلقي أو من وجهة نظر الشاعر وذلك من خلال ارتباط الشعر بالفهم والاعتدال والصواب في المعنى واللغة وكذلك من خلال الإمتاع الحسي والروحي. ونلاحظ على تحليل سلام لفكرة الصدق استعادته للبعد التاريخي للفكرة من خلال تأثير الشعر في النفس قياسًا على تأثير المأساة في النفس عند أرسطو حيث تطهرها من الأحاسيس والانفعالات الضارة. كما يشير في السياق نفسه إلى دور الفنون في تنظيم الانفعالات والعواطف في النفس عند المحدثين. وملاحظة أخرى يمكن الوقوف عندها في تحليل سلام لمتن ابن طباطبا من خلال فكرة **الصدق** وهي تعميمه لسيطرة الفكرة في نص ابن طباطبا. وأمثلته من الشعر القديم والحديث والشعر القصصي، فهو يشيد (ص ١٥٠) بأمثلة ابن

طباطبا من الشعر القديم، ويعلق عليها بأنها ترتفع في درجتها إلى قمة الإجادة في الصياغة والتعبير الصادق. ويقول سلام في السياق نفسه إن الصدق في الشعر هو الذي يميز صاحبه بصرف النظر عن تقدمه أو تأخره.

أمّا فكرة **الصدق** في تحليل عباس لمتن ابن طباطبا فقد كانت فكرة مركزية لفهم نظرية ابن طباطبا وموقفه في تاريخ النقد العربي من جهةٍ الإلحاح على فكرة المتعة المترتبة على الجمال في الشعر والتي تصبح هي نفسها؛ أي المتعة وسيلةً أخلاقية في تأثيرها على المتلقي. وإن كان عباس يلاحظ هنا أن تأكيد المتعة الجمالية الخالصة هي التي تتحقق في الفهم أولاً من وجهة نظر ابن طباطبا. وبناءً على هذا؛ أي بناءً على أن الفهم منبع الشعر ومصبُّه فإن عباس لا يرى غرابة في "أن يجعل ابن طباطبا عنصر الصدق أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه؛ لأن هذا الصدق صنو للاعتدال الجمالي في حرم الفهم" (ص ١٤٢).

ومن هنا يتضح معنى العنوان الفرعي الذي وضعه عباس لهذه الفقرة. وهو الصدق - بسبب الاتجاه العقلي **"أساس الشعر"** وينطلق عباس من تحليله في محمله العام إلى أهمية تحققه في الفنان نفسه وفي بعض عناصر العمل الفني، وهنا يقول عباس: **"كانت لفظة الصدق متفاوتة الدلالة عند ابن طباطبا"**. ويُعدُّ ضروب الصدق ومواطنه في الشعر رابطًا ذلك في عنوان آخر **بأزمة الشاعر المحدث بالنسبة** للصدق. وكما أطلق عباس على الشعر نتاج الوعي المطلق عند ابن طباطبا كذلك رأي في الصدق أساس الشعر بسبب الاتجاه العقلي عند ابن طباطبا، ولكنه يرى أن تفاوت دلالة الصدق عند ابن طباطبا والتزامه بالحقيقة في الوقت نفسه كانت شديدة الجناية على النقد، وذلك ما جعله يحكم على مذهب ابن طباطبا بالجور على قوة الخيال والتشخيص في الشعر. ويتفق عصفور مع عباس في هذا الجانب؛ إذ يرى أن هذه النظرة تتجاهل الدور المهم للتصوير في الشعر. إلاّ أن عصفور يتعامل مع القضية تعاملاً أكثر تقصيًا وتحليلاً باعتبار أن الأساس الأخلاقي في فهم مهمة الشعر وآثاره يمكن أن يؤدي إلى مجموعة من المزالق ما لم يعالج معالجةً رحبة قادرة على أن تحتوي كل أغراض الشعر. وعصفور يرى أن ابن طباطبا كان أمامه أكثر من وسيلة للخروج من مأزق الأخلاقية الضيق، التي ورثها عن ابن قتيبة المحدث الفقيه. وفي الوقت نفسه يرى عصفور أن هذه النظرة يمكن أن نقبلها من محدث فقيه. لكن من الصعب أن نقبلها من رجل يحسب على الشعراء مثل ابن طباطبا. وكذلك يرى أن ابن طباطبا كان بإمكانه أن يطور ما فعله الجاحظ عندما تحدث عن الصياغة والتصوير ولكنه واجه المشكلة من زاوية مخالفة. وعمومًا يرى عصفور أن خطورة مقولة الصدق نقديًا تصرف النقاد عن الشعر إلى الشاعر، وبذلك يشغل الناقد بالبحث عن الشاعر لا عن الشعر.

ونستطيع أن نلاحظ كذلك أن عصفور يبني تأويله هذا مثل عباس قبله على بعد تاريخي يضع فيه ابن طباطبا في مكانة بين ابن قتيبة والجاحظ بالإضافة إلى نظرة كل منهما إلى الصدق وعلاقته بالشعر بشكل مطلق وهو ما يقترب فيه عصفور كذلك من قول عباس بأن الشعر نتاج الوعي المطلق.

ج. التقويم

لاحظنا من خلال التصنيف الذي أقامه سلام في مجال الدراسة التاريخية أنه لم يكن يتعمد وضع تراتبيّة لقضية ما، لذلك لم يثر مشكلة في تاريخه لابن طباطبا. ومن ثم لم يكن يهمه أن يصدر أحكامًا تقويمية تخص المتن المدروس، وإن كان قد ختم كلامه بخلاصة تقييمية عامة لعمل ابن طباطبا، مفادها أن المقاييس التي جمعها واستنبطها ابن طباطبا من الشعراء المحدثين لم تعجب بعض النقاد ممن يخالفونه الرأي، ومنهم الآمدي والصولي وابن المعتز، ولكنه لم يناقش سبب معارضتهم لرأي ابن طباطبا. في حين وضع عباس دراسته في تراتبيّة، تبدأ من تعريف الشعر لابن طباطبا وتنتهي إلى تلخيص عام لموقفه النقدي وبينهما يقع النقاش حول مذهب ابن طباطبا إلى

التقويم أي إصدار حكم على شكل خلاصة لابن طباطبا في نقده وفيها يرى اتباع السنة حيث كان ذلك أمرًا لازماً، ونفيه الفرق بين القصيدة والرسالة إلاّ في النظم. ويتصور الوحدة في القصيدة وحدة مبنى قائم على تسلسل المعاني والموضوعات، بحيث تكون "العملية" الشعرية عملاً واعيًا تمام الوعي، واعتبار التأثير الآتي من قبل الجمل هو "الاعتدال". ثم يرى عباس أن موقف ابن طباطبا موقف نقدي فيه شذوذ حتى على بعض مفهومات النقد المعاصرة حينئذ. إلاّ أنه يراه موقفا متكاملاً وفي تكامله سرّ انفراده بين سائر المحاولات النقدية. وإذا نظرنا إلى حكم عباس على نظرية ابن طباطبا وجدناه ناتجاً عن دراسة نقدية. على نحو ما فعل عصفور الذي يرى أن ابن طباطبا لم ينجح بسبب بعض التناقضات في حل أزمة الشاعر والشعر المحدث، ولكنه يراه نجح في المحاولة الأولى لإقامة مفهوم للشعر في تراثنا النقدي.

ويمكننا أن نقول إنّ التطبيق الدقيق للأسس المنهجية النظرية المتبعة في الدراسة إلى جانب السيطرة التامة على الفكرة الجوهرية في التحليل هو الذي ينتج الدراسة الناجحة وخصوصًا في تعاملنا مع التراث النقدي. وقد تبدى ذلك على أفضل ما يكون في دراسة كل من سلام وعباس وعصفور، بدرجات متفاوتة، حاولنا أن نصفها ونشرحها ونقيمها في بحثنا.

الهوامش :

(١) حميد لحمداني، **سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)**، فاس: [البيضاء]، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٠.

(٢) حميد لحمداني، **النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

(٣) محمد الناصر العجيمي، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**. صفاقس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، وسوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨.

(٤) محمد الدغمومي، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**. الرباط: منشورات كلية الآداب، والبيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩.

(٥) ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

(٦) محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤.

(٧) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، بيروت: دار الأمانة، ومؤسسة الرسالة، ١٩٧١.

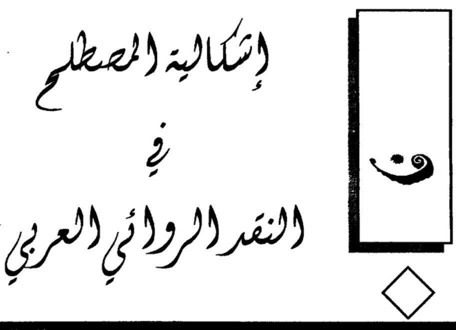
(٨) جابر عصفور، **مفهوم الشعر**: دراسة في التراث النقدي، ط٣ بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

(٩) ليس في المتن ولكنه في فهرس الموضوعات.

(١٠) موجودة في المتن ولم يثبتها في فهرس الموضوعات، أمّا المانع فلم يذكر عبارة "الأبيات المعيبة في معانيها" عنوانًا بل كتب بدلاً منها "الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها" وإذا عُدنا إلى تحقيق المانع (ص ٧٦ وما بعدها) فسوف نجد أن السياق ليس حول أبيات معيبة بل حول المبالغة التي سلكها جماعة من الشعراء المحدثين اقتداءً في سبيل الأوائل في تلك المعاني التي أغرقوا فيها وهو ما يمثل ايجابيا عند المحدثين على ما هو واضح من كلام ابن طباطبا.

(١١) هذا العنوان ليس موجودًا في تحقيق المانع، فلعلّه من تلك العناوين التي أسقطها المانع في تحقيق سلام والحاجري.

(١٢) في المتن "أحكام عامة"، وفي الفهرس بقية العنوان.



عبد العالي بو طيب

١/١ – لاشك أن المصطلح النقدي، بشكل عام، يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر قيام نقد أدبي جاد وفعال في دراسة النصوص الإبداعية، وإبراز مقوماتها الفنية والفكرية. نظرا لما يلعبه من دور حاسم في ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى، ضمانا لموضوعية المقاربة النقدية من ناحية. وتيسيرا للتواصل الدقيق بين المهتمين والباحثين من ناحية أخرى. وخصوصا المصطلحات، كما يعلم الجميع، كلمات اكتسبت في إطار تصورات نظرية محددة، دلالات مضبوطة، أصبحت معها محرومة من حق الانزياح المباح للكلمات العادية، تفاديا لكل ما من شأنه التأثير سلبا على مهامها الإجرائية العلمية. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن المصطلح النقدي علامة لغوية (signe linguistique) خاصة، تتميز عن غيرها من العلامات العادية الأخرى، بتكونها من دال ومدلول محددين بمجال معرفي معين، خلافا للعلامة اللغوية العادية القابلة للتدليل على معان متعددة، ضمانا للدقة والوضوح المطلوبين في التعبير والتلقي على حد سواء. وهنا يكمن جوهر الخلاف بين اللغة الاصطلاحية واللغة العادية، اللغة الخاصة واللغة العامة، حيث يتم تأسيس الأولى بشكل مضاعف انطلاقا من الثانية؛ مما يكسبها صرامة ودقة أكثر، تتناسبان وطبيعة المهام العلمية المنوطة بها: "فإذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة؛ إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، إنه بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق منه ذمة. وهو لهذا شاهد على غائب، وهي حقيقة تعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب اللساني من حيث هو تعبير يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل للمادة اللغوية"(١).

وحتى يتسنى لهذه اللغة الواصفة الثانية (métalangage) القيام بوظائفها العلمية والعملية على الوجه الأكمل، لابد من توفرها على شرطين أساسيين، هما:

"الأول: تمثيل كل مفهوم.. بمصطلح مستقل.

والآخر: عدم تمثيل المفهوم.. الواحد بأكثر من مصطلح واحد"(٢).

فهل تحقق هذان الشرطان في مصطلحات النقد الروائي العربي؟

٢/١- للإجابة عن هذا السؤال لابد من التذكير أولا بالوضعية الاستثنائية للكتابة الروائية العربية، بوصفها جنسا أدبيا حديثا، حتى لا نقول دخيلا، في مشهدنا الإبداعي، وتأثير ذلك السلبي على واقع الممارسة النقدية المرتبطة به. في ظل الفراغ المهول الذي يشكو منه التراث العربي في هذا المجال، مقارنة بما تزخر به الخزانة العربية في الشعر ونقده: "فتراثنا النقدي لا يقدم لنا الأرضية المنهجية والاصطلاحية الماهدة التي يمكن الانطلاق منها نحو مقاربة وتلقي الأجناس الأدبية الجديدة، وبصفة أخص الأجناس السردية. فقد كان هذا التراث منشغلا طيلة أحقابه، وحتى نخاعه، بثابتين رئيسيين: الشعر والإعجاز القرآني"[٣].

وهو ما انعكس جليا في اختلاف المهام العلمية المنوطة بنقاد هذين الجنسين الأدبيين. وهكذا، ففي الوقت الذي يواجه فيه الناقد الروائي، بحكم غياب المرجعية النظرية العربية المتخصصة، مهمة التأسيس والتأصيل، تناط بناقد الشعر، لغنى الموروث العربي، مهمة التطوير والتحديث. وشتان طبعا بين المهمتين.

ولإنجاز المهمة الأولى، يجد الناقد الروائي العربي نفسه مجبرا على الاستعانة بالمعرفة الغربية، المورد الثقافي الوحيد لسد الخصاص العربي في هذا المجال، وملاحقة التطور السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث فيه. وما طغيان المراجع الغربية، مترجمة وأصلية، على أغلب - إن لم نقل كل - الدراسات النقدية الروائية العربية، إلا دليل قوي على ذلك: "لقد شكلت النظريات الغربية في مجال النقد الروائي المصدر الأساسي، إن لم نقل الحتمي، الذي استقى منه النقاد العرب مفهوم الرواية، نظرا لحداثة هذا النوع في الأدب العربي، وغياب تراث نقدي في مجال الرواية قد يمتح منه الناقد، كما هو الشأن بالنسبة للشعر مثلا"[٤].

إلا أنه على الرغم من الجهود الجبارة المبذولة في هذا الميدان طوال القرن الماضي، وبداية الحالي، فإن الحصيلة تبقى، مع ذلك، للأسف الشديد متواضعة، ولا تبعث على الارتياح، خاصة فيما يتعلق بقضية المصطلح. لأسباب عديدة ومتنوعة، ترتبط في مجملها بالكيفية العشوائية التي تتم بها هذه الاستفادة، لا بمبدأ الاستفادة ذاته، كما سنوضح ذلك لاحقا، بدليل الدور الإيجابي الكبير الذي لعبته الترجمة دائما في تقدم الشعوب وتقاربها، باعتبارها إحدى أهم القنوات الرئيسة لتمرير المعارف وتبادل المعلومات: "فالحياة الفكرية لدى مختلف الأمم تتغذى من هذا الانتقال، الذي يكون شرطا، كثيرا ما يؤدي توفره إلى قيام نشاط فكري متميز"[٥]. ولنا في القفزة النوعية الجبارة التي عرفتها الحضارة العربية في العصر العباسي بفضل الترجمة، أكبر شاهد على ذلك.

وفي هذا الإطار يمكن تصنيف مظاهر الخلل الكامن وراء تعثر مسار قيام مصطلح نقدي روائي عربي مجدد وموحد، لثلاث مجموعات رئيسية، بحسب تجلياتها المختلفة:

أولا - خلل على مستوى الدال: وهو أكثر انتشارا في المشهد النقدي الروائي العربي، ويتجلى في إعطاء مقابلات عديدة، مختلفة في الغالب، لمفهوم غربي واحد، خارقا بذلك إحدى أهم القواعد المعمول بها في هذا المجال، ممثلة في: "وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد .. في الحقل الواحد"[٦]. مما يفقد المصطلح قيمته الإجرائية، ويؤثر سلبا على دوره التواصلي المهم في نقل المعارف وتطويرها. ولعل نظرة سريعة على ما ينشر يوميا في المجلات والجرائد كافية لإعطائنا صورة واضحة عن حجم انتشار هذه الظاهرة وخطورتها: "هناك مصطلحات سردية عديدة تروج في ما ينشر من دراسات وترجمات، إنها من الغنى والتنوع والتعدد الذي يمكن أن يشي بالإيجاب، لكنه للأسف يغدو مظهرا سلبيا يدل على التسيب وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا المظهر السلبي علاوة على أنه يخلق ارتباكا لدى المشتغلين؛ لأنهم يصبحون غير قادرين على التواصل فيما بينهم، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد. ويؤثر بشكل أكثر سلبية على القارئ الذي

يجد نفسه بصدد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة والمختلطة، التي تتكرر أحيانا، لكنها في كل مرة تظهر له بوجه"[٧].

ثانيا خلل على مستوى المدلول: وهو أقل انتشارا من الأول. وإن كانت له درجة خطورته نفسها، ما دام يمس الوجه الثاني الدلالي في معادلة المصطلح النقدي الروائي الصعبة، بإعطاء مفاهيم عديدة ومختلفة للدال الواحد نفسه، خارقا بذلك ثاني أهم قاعدة من قواعد وضع المصطلح، ممثلة في: "تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد"[٨]. وبذلك يفقد المصطلح حمولته الدلالية الموضوعية المرتبطة بمرجعية معرفية محددة واحدة. ليستبدل بها أخريات متعددة بتعدد واضعيها واختلاف مستوياتهم؛ مما ينعكس سلبا على كفاية المصطلح الإجرائية ودوره الفاعل في توحيد المعلومات، وتيسير تداولها.

ثالثا وأخيرا ـ خلل على مستويي الدال والمدلول: ويعد أخطر مظاهر اضطراب المصطلح النقدي الروائي العربي على الإطلاق، لكونه يجمع بين مساوئ الاضطرابين السابقين في وقت واحد، بإعطائه دوال ومداليل مختلفة عما هو سائد ومعروف عن هذه المصطلحات في مرجعياتها الغربية الأصلية. دون تبريرٍ علمي يذكر. ولهذا أسميناه بالاضطراب المركب تمييزا له عن سابقيه؛ مما يعد مؤشرا قويا على الفوضى العارمة التي تجتاح ممارستنا النقدية الروائية وتطبعها بطابع التشتت والتشرذم. لدرجة يشعر معها القارئ وكأنه أمام تخصصات مختلفة متباعدة.

فما هي أسباب هذه الوضعية التي لا تزيدها الأيام إلا تفاقما؟

٣/١– الواقع أن السبب العام لكل هذه الاختلالات المصطلحية السابقة. على اختلاف أشكالها وتنوع درجاتها، يعود في الأساس لغياب مؤسسة علمية مسؤولة قادرة على تنسيق مختلف الجهود المبذولة في هذا المجال، وفرض احترامها. متجاوزة بذلك العجز الصارخ الحاصل في أداء المؤسسات الحالية (مكتب تنسيق التعريب والمجامع اللغوية)، جراء المساطر الملتوية المتبعة في طرق اشتغالها. وما تتطلبه من وقت كبير، يحول حتما دون مواكبة التطورات السريعة والمتلاحقة لمسيرة البحث العلمي في هذا الميدان؛ مما يترك المجال واسعا للمبادرات الفردية لتدارك الموقف وتعويض الخصاص، بكل ما لذلك من مضاعفات سلبية عديدة ومختلفة. بتعدد أصحابها. واختلاف مؤهلاتهم ومرجعياتهم.

وهكذا فإذا عدنا مثلا للاختلال الأول الذي يصيب الدال، وحاولنا البحث في حيثياته وأبعاده، سنلاحظ أنها ترجع في جوهرها لعاملين اثنين لا ثالث لهما:

الأول: يتمثل في تجاهل – كي لا نقول جهل – بعض الباحثين بقواعد وضع المصطلحات المسطرة من قبل الهيئات العلمية الرسمية المسؤولة (المجامع اللغوية ومكتب تنسيق التعريب)[٩]. واعتمادهم المطلق على اجتهاداتهم الشخصية، دون احتكام لضوابط علمية واحدة وموحدة. وهكذا ففي الوقت الذي يعتمد فيه البعض على الترجمة في إيجاد المقابلات المصطلحية العربية، يفضل الآخرون التعريب أو الشرح، كما هو الحال مثلا بالنسبة لمصطلح (narratologie) الذي نجد له ثلاثة مقابلات عربية هي: السرديات، علم السرد، ونراتولوجيا. هذا طبعا دون احتساب التنويعات المختلفة التي قد تلحقها بفعل استبدال حكى، قص، أو روى، بجذر (سرد). مما يعطينا صورة واضحة عن الفوضى المصطلحية العارمة التي تطفح بها الساحة النقدية الروائية العربية بفعل ممارسات فردية عشوائية لامسؤولة. لنستمعْ لإحدى الباحثات تصف هذه الوضعية: "يترجم البعض معنى المصطلح في ضوء المعاجم اللغوية العربية، ويميل البعض إلى التوليد، ويُبقي آخرون الكلمة كما يُنطق بها، ولا يقبلون بها بديلا، حتى أصبح لبعض المصطلحات الأجنبية عدد

من المصطلحات المعربة تختلف باختلاف الأقطار العربية، بل تختلف أحيانا باختلاف المعربين في القطر الواحد"[10].

والثاني: يكمن في الطريقة الانفرادية المتجاوزة التي يمارس بها البحث العلمي عندنا، في غياب عمل مؤسساتي جماعي ممنهج ومدروس، كما هو متبع في المجتمعات المتقدمة، مما يضفي على اجتهاداتنا المصطلحية النقدية الروائية، طابع التعدد والاختلاف، لدرجة يشعر معها القارئ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة، أن كل باحث أصبح يشكل "مدرسة نقدية" قائمة بذاتها، معزولة كليا عما يجري حولها في "المدارس" الأخرى، رغم اعتمادهم جميعا على خلفية معرفية غربية واحدة. الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في لغاتها الأصلية أيسر كثيرا، في بعض الأحيان، من الاطلاع عليها مترجمة للعربية. نظرا للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة مصطلحاتها النقدية، مما يحول حتما دون النقل السليم لهذه المعارف، ويجهض بالتالي كل محاولات تأصيلها في التربة العربية: "فأمام هذا الوضع يروح القارئ أولا ضحية كثرة الاستعمالات والاختلافات، فترتبك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بعد ذلك المراد الأكبر، وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية. وتطويرهما"[11].

صحيح أن مسؤولية التنسيق والتوحيد تتحملها، كما سبقت الإشارة لذلك. المؤسسات العلمية الرسمية، لكن هذا لا يُخلي، مع ذلك، ذمة النقاد والباحثين. نظرا لما يطبع أعمال بعضهم من فردية، قد تصل أحيانا إلى درجة الأنانية، تجعلهم يتنكرون، بقصد أو دون قصد، لجهود زملائهم السابقة في هذا الميدان؛ مما يحول حتما دون ترسيخ أعراف علمية سليمة قائمة على مبدأ التعاون البناء، الهادف لتوحيد الجهود وتحقيق التراكم المعرفي اللازم لتطوير عجلة البحث العلمي والدفع بها إلى الأمام. تماما كما عبر عن ذلك بصدق أحد الباحثين قائلا: "لعل شيئا من إيثار العناد قد يكون وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ إن كل فئة – وهذا من دواهي الأمور – تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع. وأنها من ثم لابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، لا يهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أو لم يوافق"[12].

على أن لا يُفهم من كلامنا هذا طبعا مصادرة حق الباحثين الشخصي المشروع في الاجتهاد ووضع المقابلات العربية التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية. بقدر ما نريدهم أن يتقيدوا في ذلك بالضوابط العلمية المعروفة، لوضع حد للفوضى العارمة الحالية، وإضفاء مصداقية وفعالية أكثر على هذه الجهود في الوقت نفسه. وهو ما لن يتحقق طبعا إلا باستبدال العمل الجماعي المبني على (روح الفريق) بالأنانيات[13]، في وضع المصطلحات وتوظيفها. مع الالتزام باستعمال المقابلات العربية الصالحة السائدة، وعدم استبعادها إلا في حالات خاصة محدودة تفرضها الضرورة العلمية. كأن يلاحظ الباحث مثلا اضطرابا أو لبسا في مصطلحات زملائه السابقين. فيبادر لتصحيحها أو استبدال أخرى بها تتلاءم والمقتضيات العلمية. أما فيما عدا ذلك، فلا أرى مبررا معقولا لإضاعة الوقت والجهد في وضع مقابلات جديدة تنضاف للقديمة. وتضايقها في الاستعمال، دون أن تضيف إليها شيئا. تماما كما يحدث في الغرب، حيث تخضع المصطلحات لتطور دائم ومستمر، لكنه منظم وهادف في الوقت نفسه. يحتكم لمعطيات علمية موضوعية، تقيه شرور آفة الاعتبارات الشخصية الظرفية الضيقة، وتضفي عليه فعالية أكبر. قلما نجدها في ممارستنا النقدية المبنية على الأنانية والإقصاء والتجاهل؛ مما يؤدي حتما لإجهاض هذه الجهود في المهد، وشل حركتها في تفعيل الحقل الثقافي العربي. وتوحيد خطواته.

ولعل نظرة خاطفة على ما ينشر يوميا في الصحف والمجلات كفيلة بإعطائنا صورة حقيقية عما تعرفه الساحة النقدية الروائية العربية من اضطراب اصطلاحي فظيع. لا يخفف من حدة آثاره سوى وضع الأصول الغربية بجانب مقابلاتها العربية؛ مما ينم عن إحساس ضمني مسبق بعجز

هذه الأخيرة عن أداء مهامها الإجرائية بشكل انفرادي في استقلال تام عن الأولى. كما انتبه لذلك بعض الباحثين: "فلولا أن الكثيرين ممن يقدمون المفاهيم الأجنبية في لفظ عربي يقرنون المصطلح العربي بنظيره الأوربي لغمض فهم المصطلح العربي على الكثيرين. ولكان هذا المصطلح عامل تفريق لا تجميع"[١٤].

أما إذا انتقلنا لدراسة الأسباب الخاصة الثاوية وراء قيام المظهر الثاني للاختلال المصطلحي المتعلق بالدلول، فسنلاحظ جليا أنها تختلف كليا عما سبق ضبطه في الحالة الأولى نظرا لاختلاف المعطيات الخاصة بكلا الاختلالين من ناحية، وتباين العوامل الفاعلة في ظهورهما من ناحية أخرى. لهذا نعتقد، اعتقادا جازما، أن كل التشوهات التي تلحق الوجه الثاني للمصطلح الخاص بالمدلول، لها علاقة مباشرة وطيدة بالكيفية الاختزالية التي يتم بها فهم هذه المفاهيم النقدية واستيعابها في مظانها المعرفية الغربية الأصلية. علما بأن دلالة المصطلح – أيّ مصطلح – محدودة، ترتهن بسياق معرفي مضبوط لا تتعداه. وكما قال أحد الباحثين: "المصطلحات مقيدة بحقولها المعرفية"[١٥].

لذلك فإن كل تعامل معها خارج هذا الإطار الضيق، من شأنه أن ينعكس سلبا على فهم مدلولاتها الحقيقية، ويفقدها بالتالي مصداقيتها الإجرائية. كما هو الحال بالنسبة إلى مصطلح (الواقعية /réalisme) مثلا، وما يوحي به من دلالات عديدة مختلفة من مذهب لآخر: "فتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبيريون... فالواقعية لافتة عريضة جدا، وعلى تعريف الواقعية يتوقف حسم النزاع في المحكمة الدائمة الانعقاد"[١٦]. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن مصطلح (السردية/ narrativité) الذي يستعمل في دراسة بلاغة الخطاب السردي بمعنى مخالف تماما لما له في السيميائيات السردية[١٧].

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مسألة ترجمة المصطلحات عامة، والنقدية الروائية منها خاصة، ترجمة سليمة ودقيقة، مسألة صعبة ومعقدة، لا تتوقف فقط، كما قد يُعتقد للوهلة الأولى، على امتلاك الباحث لمعرفة جيدة باللغتين، المترجم منها وإليها، وإنما تتطلب بالإضافة لذلك إحاطة شاملة بالإطار المرجعي العام لهذه المصطلحات المنقولة، حتى لا يقع اختزالها وتشويهها، وبالتالي استعمالها في غير ما أعدت له، مما قد يسيء لدور الترجمة الإيجابي في تلاقح الشعوب والحضارات. خصوصا إذا علمنا أن الترجمة سيف ذو حدين، يجلب الخير كما قد يجلب الشر، تبعا للكيفية التي تتم بها. وإذا كانت شواهد التاريخ العربي على إيجابية الترجمة أكثر من أن تُحصى، فإن واقعة الترجمة المغلوطة لبعض مصطلحات كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وما ترتب عنها من مضاعفات معرفية خطيرة، تعد من الحالات القليلة الدالة على سلبيتها[١٨].

أما فيما يخص الاختلال الثالث المركب، المعروف بجمعه بين تحريفي الدال والمدلول، فالملاحظ أنه يمثل أخطر مظاهر التسيب الاصطلاحي في خطابنا النقدي الروائي، لما يعكسه من استخفاف بأبسط القواعد العلمية المتبعة في هذا المجال. سواء من حيث الجهل الفاضح بالإطار المرجعي للمصطلحات المترجمة، أو الإصرار الأعمى على تجاهل الجهد العربي السابق. وبذلك تفقد هذه المبادرات كل مصداقية علمية، وتشكل بالتالي عرقلة حقيقية في طريق تطوير معرفتنا السردية، ولعل ترجمة بعضهم لمصطلح (histoire) بالتاريخ عوض الحكاية، أكبر دليل على صحة ما نشير إليه.

٤/١– لهذه الاعتبارات كلها نعتقد أن الوقت قد حان لتولية هذه الإشكالية ما تستحق من العناية والاهتمام، عن طريق وضع استراتيجية فعالة بديلة على الصعيدين، القطري والقومي، لتجاوز سلبيات الخطط التقليدية المتبعة حتى الآن، وذلك بدعم جهود الفاعلين الحقيقيين في

المجال، وقطع الطريق على مبادرات المتطفلين المغشوشة الهدامة. مهمة صعبة حقا. لكنها ليست بالمستحيلة، إذا ما تضافرت طبعا جهود مختلف الجهات المسؤولة، وفي انتظار ذلك هذه بعض المقترحات العملية الواجب اتخاذها لتدارك الموقف مرحليا قبل فوات الأوان:

١/ رفع وتيرة عمل المجامع اللغوية العربية. عن طريق تبسيط مساطر اشتغالها، لجعلها تساير التطورات السريعة والمتلاحقة في مختلف المجالات العلمية.

٢/ توسيع اهتمام هذه المؤسسات لتشمل مختلف التخصصات العلمية. بما فيها طبعا العلوم الإنسانية، وعدم حصرها في التجريبية فقط، كما هو حاصل الآن؛ لأن النهضة كلٌ لا يتجزأ. فإما أن تكون شاملة وإما لا تكون.

٣/ إعادة النظر في قواعد وضع المصطلحات العربية. بهدف توحيدها وتعميمها على كل الجهات العلمية المسؤولة، كي لا يبقى هناك اختلاف بين هذا المجمع أو ذاك. كما هو حاصل الآن.

٤/ استبدال وسائل أخرى حديثة ومتطورة. تعتمد الحاسوب والإنترنت. بالطرق التقليدية المتبعة حاليا في توصيل المعلومات المصطلحية.

٥/ تفعيل دور مكتب تنسيق التعريب في توحيد جهود الفاعلين في هذا الميدان. مؤسسات وأفرادا، ربحا للجهد والوقت.

٦/ خلق وحدات بحث متخصصة في قضايا المصطلح على صعيد مختلف الجامعات العربية. وإشراكها في المجهود القومي المبذول في هذا الاتجاه.

٧/ عقد لقاءات دُورية منتظمة بين المهتمين على مختلف المستويات، المحلية، القطرية، والقومية، لتبادل الآراء وتوحيد الخبرات.

وأخيرا تبقى الإشارة إلى أننا إذا كنا، لأسباب منهجية محضة، قد ركزنا الحديث على قضية المصطلح النقدي الروائي العربي وحدها، فإن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال. أننا نعتقد بإمكانية معالجة هذه المعضلة الخاصة في انفصال تام عن إطار إشكالية النهضة العربية العامة، نظرا للروابط الموضوعية الوثيقة القائمة بينهما؛ مما يستوجب معالجة شمولية. يصعب معها الفصل بين الجزء والكل. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن المقترحات السابقة ستبقى مشلولة ما لم تنتظم في سياق استراتيجية فاعلة واحدة متكاملة لمعالجة الإشكال في شموليته، لا فرق بين علوم تجريبية وإنسانية، ولا بين علوم وفنون.

ولن يتحقق ذلك طبعا ما لم يتم رفع الاعتمادات المخصصة للبحث العلمي في كل الأقطار العربية، واعتباره عنصر استثمار أساسيا حاسما في مشروع التنمية القومية بشكل عام.

الهوامش:

(١) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص:١٣.

(٢) أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر. المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، السنة:١٩٩٧، ص:٥٧.

(٣) نجيب العوفي: ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص:٧ – ٨.

(٤) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك،١٩٨٩، ص:٦٠.

(٥) فاطمة الزهراء أزرويل: مرجع مذكور، ١٩٨٩، ص:٦١.

(٦) كارم السيد غنيم: اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة. مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة:١٩٨٩. ص:٦٩ – ٧٠.

(٧) سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعها، مجلة علامات، العدد:٦، السنة:١٩٩٦، ص:٤٧.

(٨) أحمد مختار عمر: المصطلح الألسني العربي، مجلة عالم الفكر. المجلد العشرون. العدد الثالث. السنة: ١٩٨٩، ص: ٢٠ - ٢١.

(٩) انظر المبادىء الأساسية المتبعة في وضع المصطلحات العلمية العربية ونقلها. كما حددتها ندوة مكتب تنسيق التعريب المنعقدة بالرباط من ١٨ إلى ٢٠ فبراير ١٩٨١. والمنشورة في الكتب والمقالات الآتية:

- القاسمي علي: مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. ١٩٨٥، ص: ١٠٧ - ١١٢.

- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٧١ - ١٧٢.

- كارم السيد غنيم: اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٩.

(١٠) نجاة عبد العزيز المطوع: آفاق الترجمة والتعريب، مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع عشر. العدد الرابع. السنة: ١٩٨٩، ص: ١١ - ١٢.

(١١) سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي، مجلة نزوى. العدد: ٢١. السنة: ٢٠٠٠، ص: ٦٢.

(١٢) أحمد محمد ويس: مقالة مذكورة، ص: ٥٨.

(١٣) شاكر عبد الحميد: ندوة النقد العربي وأزمة الهوية. مجلة القاهرة، العدد: ١٦٠، السنة: ١٩٩٦، ص: ٦٠.

(١٤) أحمد مختار عمر: مقالة مذكورة، ص: ٥.

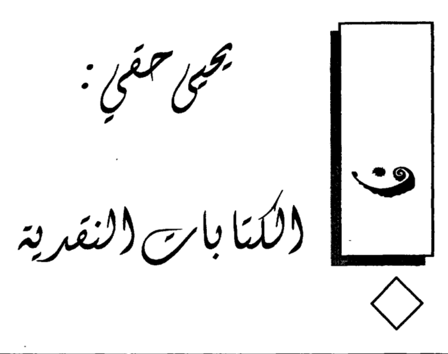
(١٥) الدناي محمد: تداخل المصطلحات وإشكاليات الأنماط الشعرية العربية الضائعة، مجلة كلية الآداب بفاس، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٨، ص: ٣٢.

(١٦) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ١٩٧٩، ص: ٢٠٧.

(١٧) انظر:

A: J: GREIMAS' et J: COURTÈS. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage . tome. 1 . éd/ hachette université. 1979. p. 247 - 250.

(١٨) أنور لوقا: التساؤل على شفا المنزلق، مجلة فصول. عدد: ٣/٤، سنة: ١٩٨٧، ص: ١٥.



محمد الكردي

لقد سبق للناقد الراحل محمد مندور في دراسة له عن أهم معاصريه من النقاد المصريين تناول بعض الكتابات النقدية ليحيى حقي بالعرض والتحليل. وأعتقد أنه قد استطاع أن ينفذ من خلالها إلى الأسس العامة التي تقوم عليها العملية النقدية عند هذا الكاتب الكبير. ولعل أهم ما توصل إليه هو تحديد الهم اللغوي والأسلوبي باعتباره الهم الأول الذي كان يشغل كاتبنا ويوجه جل ملاحظاته وتأملاته بصدد كتابات معاصريه سواء في مجال القصة والرواية أو في المسرح والشعر[1] وهذا ما سوف نتحقق منه بعد قليل.

لقد انصبت معظم ملاحظات يحيى حقي النقدية على كُتّاب النصف الأول من القرن العشرين على شاكلة محمود طاهر لاشين خاصة في مجموعته القصصية "سخرية الناي" و "يحكى أن..."، ود. محمد حسين هيكل في روايته "زينب". وسعيد العريان في قصته "بنت قسطنطين" وإحسان عبد القدوس في روايته "الوسادة الخالية"، وبعض الكتاب الأقل حضورا مثل محمد أبو طايلة في قصته: "سر المرأة المجهولة" وخليل تقي الدين في قصته "تمارا" وزكي محمد الجوهري في "حضرة الناظرة" ومحمود طاهر حقي في روايته "عذراء دنشواي" الذي عدها من جهة تمهيدا لرواية "زينب"، ومن جهة أخرى توطئة لتقبل الفن القصصي في مصر، وذلك بالإضافة إلى مقالاته عن المسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظة وعن فن الكوميديا عند الريحاني وعلي الكسار، ومقالاته عن بعض الكتاب العالميين مثل "دوستويفسكي" و"تورجنييف".

تطور فن القصة في بدايات القرن العشرين:

يرى يحيى حقي أن بدايات فن القصة قد تمت مع المويلحي من جهة من خلال محاولات التخلص من هيمنة ظاهرة السجع على النثر الموروث ومن الاهتمام الزائد بالمحسنات اللفظية. ومن جهة أخرى من خلال محاولات المتصلين بالثقافة الغربية في الارتفاد، بوجه خاص، من منابع الأدب الفرنسي نظرا لما يوجد بين هذا الأدب وثقافات البحر المتوسط من تآلف روحي ومزاجي،

ونظرا أيضا لعوامل من الثقافة الإنجليزية وثيقة الصلة بالاستعمار الجاثم على أرض الوطن منذ عام١٨٨٢[٢].

ومن ثم، ليس غريبا أن يعتبر كاتبنا رواية "عذراء دنشواي" وما فيها من تأجيج لروح العداوة ضد الاحتلال البريطاني، ممهدة لمولد أول قصة حقيقية في مصر. وهي قصة أو رواية "زينب" (١٩١٤) التي يستقي كاتبها محمد حسين هيكل تقنياتها السردية من روايات بول بورجيه وهنري بوردو. كما يتأثر فيها باتجاهات وصف الطبيعة التي تأتيه مباشرة من التيارات الرومانسية أو ما قبل الرومانسية خاصة عند روسو. ولعل ما يلفت النظر هو ربط الكاتب بين روايتي "عذراء دنشواي" و"زينب" وبين عدم كره محمد حسين هيكل ـ المفترض ـ للثقافة الإنجليزية واقتراب مزاجه من ثقافة البحر المتوسط[٣].

على كل حال، إن هذه المقاربة بين الإنتاج الأدبي والمزاج الثقافي تشير بطريقة مباشرة إلى كثير من التأثيرات المكنة على تصور يحيى حقي لطبيعة العمل النقدي؛ وذلك بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من اهتمامه الكبير بدور اللغة والأسلوب في الكتابات الأدبية. ذلك أن الحديث عن التقارب الثقافي كأرضية للإبداع الأدبي وكموجِّه حاسم له ربما يأتيه من كتابات طه حسين المعني بربط الثقافة المصرية بثقافة البحر المتوسط منذ غزو الإسكندر لمصر، وربما يأتيه أيضا من كتابات هيبوليت تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) الذي أبرز أهمية "الجنس" و"البيئة" و"العصر" في تشكيل الخلفية الثقافية لعملية الإبداع الفني والأدبي.

ومن أهم المجموعات القصصية الدالة على تطور الفن الروائي في مصر. يتناول كاتبنا بالفحص والتحليل مجموعة "سخرية الناي" لمحمود طاهر لاشين المنشورة عام ١٩٢٧ من وجهة نظر ما يسميه بالقارئ: "لذلك سأنقد قصص الأستاذ طاهر لاشين من وجهة القارئ الذي لا يهمه سوى أن يظفر في القصة بما يشبع روحه ويغذيها دون أن أتعرض للمناقشات الجدلية التي قامت حول النقاد، وهل يجب أن يحكم الناقد بأصول الفن المعترف بها أم له أن يعتمد على مزاجه وشعوره الشخصي؟". وكأنه بذلك يسبق نظريات الاستقبال أو التلقي التي تعالج الأدب لا من حيث دلالاته القصدية أو الضمنية، ولكن من منظور "الأثر" الذي يحدثه على القارئ. وما يستتبع ذلك من تراكم دلالي في مجال الأحكام النقدية التي يتشكل منها "أفق التوقع" الذي قد يتطابق أو لا يتطابق مع كل إنتاج جديد؛ وإن كان يحيى حقي يصرف هذا الأثر إلى العوامل الشخصية والمزاجية لدى الناقد أكثر من اهتمامه بالأسس الموضوعية لعملية التلقي. ومن ثم لا يتوقف يحيى حقي طويلا عند هذه النقطة إذ يسارع بالحديث عن طبيعة الحبكة وروح الدعابة وإحكام الوصف. وهي ظواهر يعدها أفضل ما يقع عليه في قصص محمود تيمور الغارقة في التفاصيل والتكلف والبعد عن التلقائية. كما يشير إلى خطورة الاقتباس سواء عند محمود طاهر لاشين أو محمود تيمور. وهو ما يجد فيه خطرا كبيرا على القصة المصرية بسبب محاولة تكييف الواقع المصري لمقاييس القصة الغربية المحاكاة، وهذا ما نراه في الواقع ليس فحسب في قصة "أبى درش" لمحمود تيمور وقصة "الانفجار" لطاهر لاشين[٥]، وإنما أيضا في شخصية زينب نفسها عند محمد حسين هيكل. في مبالغته في وصف جمال الريف المصري.

ويُعنى كذلك يحيى حقي عناية خاصة بمضمون العمل الروائي بجانب عنايته الخاصة باللغة والأسلوب؛ وهو الأمر الذي نراه واضحا في مقاله: "توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء"[٦] الذي يحلل فيه مسرحية الحكيم "أهل الكهف" وروايته "عودة الروح". ومن الواضح أن يحيى حقي يستخدم هنا معاييره النقدية النابعة أيضا من منظور القارئ؛ ولكنه في هذه المرة لا يعتمد على المقاييس الشخصية والمزاجية، وإنما على الظروف الخارجية التي تتم فيها عملية تلقي النص الأدبي. من ثم نراه يدين مسرحية "أهل الكهف" لكونها "خليطا من التصوف ونظرية أينشتاين في

النسبية"[٧]، وذلك بقدر ما لا تحتاج مصر إلى التصوف بقدر احتياجها إلى "المجهود المشترك" لخلاصها. ويكرر يحيى حقي وجهة نظره بصدد رواية "عودة الروح" التي يفضلها كثيرا على مسرحية "أهل الكهف" على الرغم من إعجاب الناس الشديد بهذه الأخيرة. ويرجع تفضيل يحيى حقي للرواية إلى "مقدار النفع المرجو منها". وذلك لأن مصر ليست في حاجة إلى الصوفية، ولا إلى أمثال ـ كما يقول ـ ميترلنك وأناتول فرانس وأندريه جيد من "أصحاب الأدب الساخر المريض الشك والخور والنقد المترفع". إن الوطن، في نظره، في حاجة إلى "حرارة اليقين وإلى الحلم بالآمال والشعور بالواقع الملموس"، كما هو في حاجة، في الوقت نفسه، إلى أدب يجمع بين عظمة هوجو وواقعية بلزاك وآلام جوركي وروح تولستوي التبشيرية[٨].

لقد اهتم أيضا يحيى حقي بنقد كثير من الروايات المصرية مثل "بنت قسطنطين" لسعيد العريان (١٩٤٨) وهي عن محاولة سليمان بن عبد الملك غزو القسطنطينية وفشله في ذلك لا ـ كما يقول ـ بسبب هزيمة عسكرية، وإنما نتيجة لدسيسة ماكرة. ويعيب يحيى حقي على الرواية موضوعها وبعض جوانبها الفنية مثل الإشادة ببسالة القائد مَسْلمة، ثم الهبوط به، في النهاية، إلى الهاوية. كما اهتم أيضا ببعض الكتابات الأوروبية، وأهم ما كتبه عنها المقارنة المطولة بين فني تولستوي وتورجنييف ومقالته عن رحلة لكاتب فرنسي مغمور (Francis de Croisset) إلى الهند يصور فيها مفاسد هذا البلد الذي تتراوح حياة الناس فيه بين البذخ الصارخ والدعارة والقذارة، ويصور عن طريق المقارنة التعصب العرقي واضطهاد الزنوج في أمريكا، صاحبة "المدنية الزاهرة" في المقابل[٩]. مهما يكن من أمر، يظل الهم الأول لكاتبنا ـ كما ذكر محمد مندور ـ هو نقد اللغة والأسلوب، وهذا ما نود الآن إبرازه.

النقد اللغوي والأسلوبي:

بالرغم مما يوصف به المشروع النقدي عند يحيى حقي بالتأثيرية أو الانطباعية، فإنه يقوم، في الواقع بجانب طابعه الانتقائي، على هدف واضح وغاية محددة. وهو ما عناه الكاتب بربطه بين مطلب الثورة للأصالة الأدبية ورغبة الأدباء في الجمع بين "الطابع المحلي" و"المعاني الإنسانية"، وبين ضرورة نشاط النقد وتقديم "نموذج يحيى حقي" لتطور النقد في مصر. وهو النموذج الذي يقدمه لنا في دراسته الموسومة بـ"خطوات في النقد"[١٠].

ولقد حاول يحيى حقي، منذ البداية، تحديد رؤيته الخاصة للنقد الأدبي ووظائفه الموكلة إليه إذ نعت نفسه بـ"الناقد الجوال" الذي بدأ نشاطه بـ"وخز الإبر". وانتهى إلى نوع من الاعتدال مع تقدم العمر والخبرة. كما حدد طريقته في النقد بالبعد عن إسار النظريات النقدية المجلوبة من الخارج وعن الدراسات التاريخية المنهجية. وهو، بالإضافة إلى ذلك يحدد للناقد مهمة تتجاوز الأبعاد الفنية البحتة للعمل الأدبي الذي يقوم بتحليله ألا وهي تحديد الغاية الاجتماعية والأخلاقية لعملية الإبداع نفسه. ولعل هذا الالتزام يشكل ما يرمي إليه محمد مندور بالوظيفة الأيديولوجية للنقد أو الأدب، وإن اختلفت الخلفيات الفكرية أو السياسية لدى مندور ويحيى حقي[١١].

وتظهر النزعة اللغوية عند يحيى حقي منذ بداية ممارسته للنقد الأدبي. إذ نراه يعيب على محمود طاهر لاشين اصطناعه الأسلوب الخطابي الذي لا يصلح لكتابة فن القصة. ويوضح مثالب هذا الأسلوب الذي يجر على صاحبه بعض العادات المرذولة مثل الإكثار من المترادفات واستخدام الكلمات والعبارات الجاهزة التي لا تدل على شيء محدد، وإنما هي مجرد شاهد على وفرة حصيلة الكاتب من مفردات اللغة وأساليبها البيانية. ومن ثم، يدعو يحيى حقي إلى الإيجاز والتخلص من كل أنواع الحشو والإطناب، إذ إن "عهد أدب الألفاظ قد انتهى..."[١٢].

ولعل أطرف ما قدمه يحيى حقي من نقد في مجال الأسلوب هو تهكمه الصريح على أسلوب سعيد العريان في روايته سابقة الذكر "بنت قسطنطين" حيث يصف أسلوب الكاتب بالبرودة والخلو من "كل توتر وتأثر". ولنتركه هنا يتحدث إلينا في أسلوبه الذي يتجاوز "وخز الإبر": "للعريان أسلوب كالمرمر ناصع ثقيل مصقول تنزلق عليه ألفاظ بعضها فرادى، وبعضها جملة في خيط واحد وكلها رغم حشمتها وأدبها وكمالها مضاعة في ذل الأسر والسخرة" ويضيف: ولا أدرى لماذا تذكرني ألفاظ العريان بصفي يتيمات الملاجئ، أمام جنائز غير المسلمين مؤتزرات بغلالات بيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل"[١٣].

إن البلاغة لم تعد، في نظر يحيى حقي، كما حددها السكاكي وغيره من القدماء، إذ إنها تتطلب "أن يكون لكل كاتب لون خاص به يدل عليه، وتكون بلاغة هذا الكاتب آتية من إخلاصه لمزاجه وصدقه في التعبير عن شعوره"[١٤] إن تجديد الأساليب وبث روح الحداثة. بل والحياة في اللغة يتطلب ثورة كاملة في مفهوم اللفظ وطريقة استخدامه. يقول يحيى حقي معمما نقده لأسلوب العريان ومن على شاكلته: "نريد كتابا ينفضون عن الألفاظ العربية غبارها ويهزونها هزا عنيفا لتستفيق من سباتها العميق، فحبذا لو خرج لنا كاتب يجمع بين ألفاظ لم تلتق من قبل ويفك تلازم كلمات أملّها طول الجوار فيشيع في أسلوبه هواء متجدد ينعش النفس. وكيف لا يصاب القارئ هذه الأيام بالحوَل لطول رؤيته لفظين لفظين لكل معنى واحد"[١٥]. ويرى يحيى حقي أنه على الأدب العربى إذا أراد أن يرقى إلى مرتبة العالمية أن يتخلص من عيبين كبيرين في مجال الأسلوب. ألا وهما "الميوعة" و"السطحية". وتقر الميوعة في التعلق بالألفاظ والإغراق في السجع على حساب المعنى. كما يتحدث عن عيب آخر بالغ الخطورة وهو ما يسميه "السجع الذهني" الذي يقوم على إرداف جملة إلى جملة من غير حاجة المعنى إلى ذلك، وهو ما يتمخض عنه "ميوعة" الفكر وانعدام وضوحه ودقته[١٦].

ولا يقبل كاتبنا كل ما يقدم من تعليلات وتفسيرات لهذه العيوب مثل قول أحدهم بأن "اللغة العربية لغة أناقة وزخرف ومبالغة وتهويل"، كما لا يقبل الترادف الذي يقيمه زكي مبارك بين كلمة "الفن" و"المحسنات اللفظية". إلا أن نقد يحيى حقي لميراث عصور الانحلال في مجال اللغة والأسلوب لا يمنعه، مع ذلك، من رفض دعاوى بعض المستشرقين من أمثال هولنا الفنلندي الذي يزعم، على شاكلة إرنست رينان، أن العقلية السامية لا تدرك إلا الجزئيات والفروع ولا تصل إلى مستوى التركيب، كما أنها لا تعرف، بسبب جذورها الصحراوية، "قوانين العلية والمنطق التركيبي"[١٧]، وهو كلام يشبه أيضًا ادعاءات لوسيان ـ ليفى برول عن "العقلية البدائية" التي دحضها كلود ـ ليفى ستروس في دراساته الأنثربولوجية الشهيرة.

وينبري يحيى حقي للدفاع عن العربية ضد من ينعتونها بالاهتمام بالدلالات الجزئية ويخلطون بين هذا الاهتمام وكثرة الترادفات في ميراثنا اللغوي القديم. ومن ثم فالشعر الجاهلي لم يُضح، كما يقولون، "بالمعنى من أجل الرنين". ونثر الكهان الذي كان متوائمًا مع ظروف العصر ليس بدليل على ذلك. فاللغة العربية كائن حي مثل بقية اللغات، والسجع ليس صفة ملازمة لطبيعتها. ولقد استطاعت هذه اللغة أن تنقل إليها العديد من حضارات الهند والفرس وعلوم وفلسفات اليونان، كما طوعت قواعد النحو والصرف واستوعبت العديد من الألفاظ والمصطلحات الأجنبية إما عن طريق التعريب أو الترجمة.

وإذا كانت اللغة العربية قد وصلت إلى حالة من الجمود والركاكة والضعف يُرثى لها في عصور الانحلال، فالعيب ليس فيها وإنما في أهلها. ولقد استطاع بعض الكتاب في أسوأ العهود، من أمثال ابن خلدون أن يتخطوا حاجز السجع وأن ينعتوا أصحابه بالعجز عن "الكلام المرسل لبعد أمده في البلاغة وانفساح خطوه"[١٨].

ويحاول يحيى حقي إيجاد نوع من الترابط بين النهضة الفكرية العربية وحركتها المطردة وبين اندثار ظاهرة السجع والتلاعب بالألفاظ ؛ ويحدد أول انكسار لهذه الظاهرة بقيام "الثورة الذهنية" التي ولدها الأفغاني وتلاميذه ، والتي حررت الأسلوب وعملت على تطويعه في خدمة المعاني والحاجات الثورية الجديدة مثلما رأى في كتابات محمد فريد وخطب مصطفى كامل ومقالات علي يوسف وأخيرًا في اتجاه لطفي السيد نحو ما يسميه بالأسلوب الفكري. إلا أن التخلص النهائي من هذا العبث اللفظي وما تمخض عنه من عبث بالمعاني والدلالات، الذي يسميه يحيى حقي بطريقة مبتكرة وفريدة "السجع الذهني". لم يتحقق كلية إلا مع بداية النهضة الشاملة التي يؤرخها بقيام الثورة المصرية. ويضع يحيى حقي آمالا كبيرة على الثورة في ترسيخ الأسلوب العلمي الذي يعمل على "تحديد المعاني واختيار الألفاظ المناسبة لها" وعلى التخلص من كل "ألوان الزيف والتبرج الفارغ والتزويق"(١٩).

وإذا كان كاتبنا يدعو إلى فضيلة الإيجاز والبعد عن أسلوب الحشو والتكرار والإضافة والاستطراد، فإنه لا يرمى بذلك إلى اصطناع "الأسلوب التلغرافي" الذي دعا إليه سلامة موسى إذ إن الأسلوب الأدبي يظل جزءًا من الفن. وليس هناك فن بلا صنعة. كما يتمسك يحيى حقي بموسيقية الأسلوب الأدبي المستمدة من روح الكاتب ومزاجه وإحساسه، لا من جزالة الألفاظ ولا من الرنين الزاعق للجمل المفوفة. وليحيى حقي مطلب ثان بعد الإيجاز، وهو مطلب "العمق" الذي لم يكن متوفرًا عند أدباء عصره خاصة في مجال القصة التي كانت تتسم بالسطحية والسذاجة. فالأدب ـ كما يقول ـ : "لا يكون أدبًا إلا بخروج الكلمات عن دلالاتها اللغوية وشحنها بفيض من الصور والأخيلة"(٢٠).

ويرجع غياب العمق في الأدب العربي إلى "الفقر المعرفي" للدارسين العرب؛ ويشير الكاتب هنا إلى حقيقة مؤلمة لا تخص الدارسين فحسب، وإنما تتصل بفقر القواميس اللغوية في مجال النبات والحيوان والطير إذ كل شجرة ـ كما يقول ـ تعني كل الأشجار وكل عصفور ينسحب على كل ألوان الطيور . ويسوق لنا مثالاً على ذلك ما ذكره العقاد والمازني في كتاب الديوان. وهو التغني بصداح البلبل والناس لا يعرفونه مقارنة مثلا بالكروان المألوف في الريف المصري. وكذلك التغني بالربيع وجماله بدلاً من الخريف المصري الذي يعني بالفعل الحسن والجمال.

وهناك مشكلة ثالثة، يشير إليها الكاتب، وهي "معاناة الكتّاب" في العثور على الألفاظ والمصطلحات المناسبة لمواجهة فيض المبتكرات والاختراعات الحديثة التي لم تكن مألوفة لدى القدماء، والتي تحاول المجامع اللغوية وضع أسماء لها قد ينتشر بعضها ويذيع بين الناس، وقد يظل بعضها الآخر غريبا على الأسماع، وفي أغلب الأحيان. مدفونا في بطون المعاجم. ويميل يحيى حقي إلى استخدام أو اقتباس الألفاظ الأجنبية، وإن كان يخشى عواقب ذلك على سلامة لغتنا العربية. ولما كان يلاحظ كذلك فقر لغتنا في مجال العواطف والأحاسيس، وفي عالم الألوان على الرغم من امتلاء كتب اللغة الموروثة بدقائقها، فإنه يدعو إلى الإكثار من "الترجمات الأمينة عن اللغات الأجنبية، الكفيلة بإثراء الذهن والأسلوب بالمعاني الجديدة"؛ ويعتبر أن إحياء اللغة العبرية القديمة على أيدى اليهود المعاصرين خير دليل ومحفز على ذلك(٢١).

أقوال في الشعر والمسرح:

كان ليحيى حقي بعض الاهتمامات سواء بالمسرح الشعري أو بالمسرح بصفة عامة. أما بالنسبة للأول فقد كان جُل اهتمامه ينصب على الجوانب الفنية. من ثم، نراه يعيب على أحمد شوقي خلو مسرحياته من الحس الدرامي وعدم قدرته على إقامة حوار عضوي بنّاء بين شخصياته؛ ويعيب على عزيز أباظة خلو مسرحه الشعري من "اللمحات العبقرية" والغلو في ضرب "الحكم

والأمثال" تعلقا للجمهور وبحثًا عن إرضائه[٢٢] وأما بالنسبة للمسرح بعامة. فإن جل انتقاداته كانت تنصب على مسرح الريحاني الذي هاجمه هجومًا عنيفا سواء على مستوى الأداء الفني أو على مستوى المضمون والأهداف الاجتماعية التي يرمي إلى تحقيقها.

إن الريحاني، في نظر كاتبنا، "ممثل هزلي عظيم"، من غير شك، ولكنه بعيد كل البعد عن التعبير عن فن مصري صادق وأصيل. فهو، كما يقول، أقرب إلى حركة "الفرانكو آراب" من الأصالة الحقيقية. وكان ذلك استجابة منه إلى حركة التفرنج السائدة في ذلك الوقت خاصة وأن جمهوره السائد كان من المشارقة ("الليفانتيين" Les levantins) و"أنصاف المتعلمين المترددين بين الشرق والغرب لا علموا هذا ولا علموا ذاك"[٢٣].

وليس من شك في أن النزعة الوطنية هي التي تقود يحيى حقي إلى الحط من قيمة مسرح الريحاني. ومن هنا نفهم تحقيره للشخصيات الشهيرة لهذا المسرح مثل شخصية "كشكش بيه" وشخصية "الأفندي المطربش". وذلك أن شخصية العمدة أو "كشكش بيه" هي صورة العمدة الذي أثرى من استلاب القطن المصري، على شاكلة نهب البترول العربي، والذي يصبح موضع سخرية سماسرة القطن بسبب قضاء وقته في اللهو والعبث وإنفاق أمواله على الراقصات وبائعات الهوى. كما أن الشخصية الثانية هي شخصية ابن الطبقة الوسطى الذي يمثل فئة الأفندية. وهي الطبقة التي كان يسخر منها الغربيون، لأنها تمثل، في نظرهم، العجز والخيلاء في وقت واحد.

يقول يحيى حقي بصدد هذه الشخصية الأخيرة: "أقول اتخذ الريحاني شخصية هذا الأفندي، ليعبر عن مشاكله ومتاعبه.. ولكن ـ وهذه كلمة ينبغي أن تكتب بحروف غليظة ـ من أين استمد الريحاني.. فنه وتعبيره؟ هل ألف الريحاني وبديع خيري قصة واحدة من صميم الحياة المصرية؟؟ لا!! لقد عجزا كل العجز وتساقطا كالذباب بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح الفرنسي الرخيص"[٢٤].

وتنتهي هذه الغيرة الوطنية عند يحيى حقي بإدانة كاملة لكل شخصيات الريحاني المتهمة بالجمود وانعدام التطور والحركات الصبيانية والبعد الكامل عن الصدق والأصالة. لقد كان تصوير الريحاني للمجتمع المصري، في نظر كاتبنا، تافها ورخيصا. يقول يحيى حقي صراحة: "إنني أخجل حين أقول إن المصريين عند الريحاني.. قوم طيبتهم بلاهة، وغزلهم تلعيب حواجب، يحبون الحكم والمواعظ الفارغة، سريع غضبهم، لا يتمالكون أعصابهم، يثورون لتافه الأمور"[٢٥].

إن الأعمال النقدية ليحيى حقي، كما هو واضح، قد تجاوزت أسلوب "وخز الإبر" الذي كان ينسبه إلى نفسه. وإننا لنعجب بدورنا من هذا الدبلوماسي الذي يتهور أحيانا ليصل إلى درجة العنف والتوبيخ في نقده لمسرح الريحاني. إلا أن حرصه على تأسيس مسرح وطني أصيل يقوم على تقديم صورة صادقة للشعب المصري المغلوب على أمره عبر تاريخه الطويل يشفع له كثيرًا في هجومه على بدايات المسرح المصري الحديث القائم على الاقتباس والتهجين.

ومع ذلك، فإنه من الظلم البيّن أن ننسب هذا العنف إلى مجرد العاطفة الوطنية. فيحيى حقي، على الرغم من بعده الظاهر عن النظريات النقدية وعلى الرغم من تذرعه بالنفور من الدراسات المنهجية، كان يتمتع بثقافة أدبية وفنية نادرة. وليس من شك في أن هذه الثقافة كانت بجانب خبرته بوصفه كاتبا ومبدعا، خير معين له على صياغة رؤية نقدية متماسكة ومتكاملة على الرغم من تعدد مسالكها ودروبها.

من هنا كان نقد يحيى حقي لفن القصة يقوم على خبرة وثيقة بتاريخ هذا اللون الأدبي. وبالدَّيْن الذي يدين به نحو الغرب على مستوى الأسلوب والتقنيات، كما كان مدركًا لأهمية الموروث التاريخي العربي والإسلامي في توفير الموضوعات الأصلية التي شكلت مادة خصبة له، شريطة أن ينتقي منها ما هو معبر عن العصر الحاضر ومشكلاته، وما هو ضروري لتنوير العقلية

العربية ودفعها إلى طريق التقدم والرقي. على هذا النحو، نفهم هجومه الصريح على مظاهر التخلف التي كانت تحيط باللغة العربية، والتي كانت تتخفى في ثوب البلاغة التقليدية عبر أسلوب التكرار اللفظي والاهتمام بالسجع والمظاهر الشكلية البحت على حساب المعنى والدقة والإيجاز.

ولاشك أن نقد يحيى حقي لفنون الأدب الأخرى من مسرح وشعر لم يخل من هذين الهمين الأساسيين:

همّ التأصيل الفني الذي خلا منه المسرح الشعري المعاصر له من حيث فقدانه للحس الدرامي ولعملية تنامي الحوار من جهة، ومن حيث بعد مسرح الكوميديا مع الريحاني وبديع خيري، باستثناء على الكسار، عن الأصالة الفنية وعن مصداقية التعبير عن الروح الوطنية، من جهة أخرى.

الهوامش :

(١) محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون (يحيى حقي ناقدا) . دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٦٩٩٧ ، ص١٧٣ .

(٢) يحيى حقي : فجر القصة المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص٢٤.

(٣) المرجع نفسه ، ص٤٥.

(٤) يحيى حقي : خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة، ص١١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص١٥.

(٦) المنشور في مجلة الحديث ـ حلب ١٩٣٤ ، نفسه ، ص٩٣.

(٧) خطوات في النقد ، ص٩٩.

(٨) المرجع نفسه ، ص١٠٤.

(٩) نفسه ، ص٧٣.

(١٠) نفسه ، ص٣-٤.

(١١) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون (المنهج الأيديولوجي في النقد) يعرف مندور هذا المنهج بأنه " لا يسلب الأدب أو الفنان حريته. وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأديب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع ، وأدرك مسئوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها ..." ص١٩٠.

(١٢) خطوات في النقد ، ص١٩.

(١٣) المرجع نفسه ، ص ١١٧.

(١٤) نفسه ، ص ١١٨.

(١٥) نفسه ، ص١١٩.

(١٦) نفسه ، ص٢٠٧.

(١٧) نفسه ، ص ٢١١.

(١٨) نفسه ، ص ٢١٤-٢١٦.

(١٩) نفسه ، ص ٢١٥-٢١٨.

(٢٠) نفسه ، ص ٢١٩-٢٢٦.

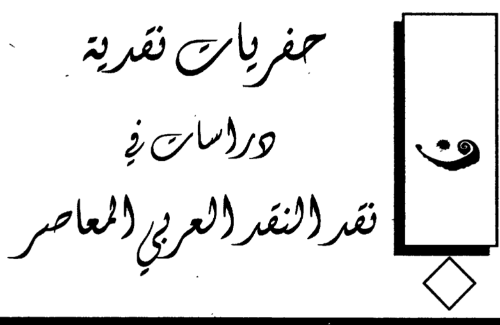
(٢١) نفسه ، ص ٢٢٧ - ٢٣٢.

(٢٢) نفسه ، ص ٤٩ و١٠٩.

(٢٣) نفسه ، ص١٢٣.

(٢٤) نفسه ، ص١٢٩.

(٢٥) نفسه ، ص ١٣٢.



تأليف: سامي سليمان - عرض: ماجد مصطفى

هذا كتاب بالغ الأهمية(١) أصدره الناقد الدكتور سامي سليمان، أستاذ مساعد النقد العربي الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة. يضم دراسات تحليلية متعمقة للكتابات النقدية لدى عدد من نقادنا البارزين. فموضوعه: نقد النقد أو النقد الشارح، وهو النشاط النقدي الذي يبغي فحص الخطابات النقدية بهدف مراجعة مصطلحاتها ومبادئها الأساسية وفرضياتها التفسيرية وأدواتها الإجرائية وبنيتها المنطقية. يقول سامي سليمان:

"الخطاب النقدي خطاب تنتجه المؤسسة النقدية في لحظة تاريخية واجتماعية معينة، محاولةً الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التي يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المتطلبات التي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها... ويكشف تأمُّل الخطاب النقدي عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التي تتبلور في الصيغة، والمقولة، والآلية. ثم في العلاقات المختلفة التي تربط بينها" (ص ٢٢، ٢٣).

وينطلق المحتوى الفكري لكتاب "حفريات نقدية" — كما يصرِّح مؤلفه في المقدمة — من منظور يرى أن النصوص النقدية خطابات تصورية ومعرفية تتشكل من مجموعة من العلامات اللغوية التي تقود كل واحدة منها إلى علامة أخرى أو إلى دلالة تكشف عن جانب من جوانب المستويات العميقة في تلك النصوص. وتتشكل تلك الخطابات — في صورها المفردة — من حصيلة العلامات التي تؤسسها والتي تُحدِّد — بالنمط السائد على علاقاتها — هوية تلك الخطابات. وانطلاقا من هذا المنظور يرى المؤلف أن دراسة النصوص النقدية هي تأويل لها ينطلق من استنباط العلامات اللغوية والبحث عن دلالاتها. والسعي إلى اكتشاف العلاقات التي تربط بينها للوصول إلى دلالاتها التي يستطيع الناقد/ القارئ أن يصفها — اعتمادا على التحليل الواصل بينها والمتابع لتحولاتها داخل النصوص — بأنها ذات دلالة شاملة على هوية تلك النصوص.

ويلاحظ المؤلف أن خطابات النقد العربي الحديث تشكلت، بدءًا من العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، مستلهمةً كثيرًا من صيغها ومقولاتها النظرية من اتجاهات النقد الأوربي الحديث والمعاصر لها. وكانت تجليات اتجاهات النقد الأوربي قد ظهرت لدى معظم تيارات النقد العربي الحديث منذ كتابات الإحيائيين التنويريين ونقاد نظرية التعبير والنقاد الاجتماعيين أو الواقعيين. ونقاد النقد الجديد.. لكن مع بداية حقبة السبعينيات شهدت علاقة خطابات النقد

العربي المعاصر بتيارات النقد الأوربي تحولاً لافتا للانتباه تجلى في الانفتاح على عدة اتجاهات نقدية أوربية معاصرة كالبنيوية والبنيوية التوليدية والسيميوطيقا والشكلية ونظريات التأويل والتلقي وأخيرًا وليس آخرًا التفكيك واتجاهات ما بعد الحداثة. كما عرفَتْ دراسات النقد العربي الحديث والمعاصر منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين، عددا من المجالات الجديدة التي أفادها دارسو النقد العربي المعاصرون من اتصالهم باتجاهات محدثة ومعاصرة في دراسة النقد الأوربي. وتبلورت تلك المجالات الجديدة في إطار عدد من الميادين، التي أوشكت أن تتحول — في إطار الثقافة العربية المعاصرة — إلى علوم مستقلة تتخذ من تحليل الكتابات النقدية الميدان الرئيسي لها، ومن أبرز تلك المجالات: تحليل الخطابات النقدية وقراءة النصوص النقدية والتأويل. والسيميولوجيا. والتفكيك. وتندرج هذه المجالات، على تنوعها، تحت مسمى "نقد النقد" بوصفه نشاطا معرفيا ونقديا يُخضع النصوص النقدية لمجموعة من الأطروحات والفرضيات التي تتعامل مع الإنتاج النقدي بوصفه موضوعا للمساءلة والاختبار من زوايا مختلفة أو متصلة مما يؤدي إلى تنوع المداخل والمناهج التي يعول عليها دارسو تلك المجالات، وإن التقت جميعها — وعلى تباينها — في عدد من المبادئ العامة التي تتصل بالأطراف الأساسية التي تصنع الظاهرة النقدية. وهي النصوص النقدية، والناقد/ القارئ، وماهية النقد. وهوية المتلقي الذي يتلقى الكتابة النقدية. ويمكن إيجاز تلك المبادئ في أربعة هي: تقديم منظورات جديدة إلى النصوص النقدية، والاعتداد بدور القارئ/ الناقد في قراءة النصوص النقدية وتحليلها، والنظر إلى النشاط النقدي بوصفه ميدانا لطرح الأسئلة المتوالية عن هويته وأدواته ومجالاته، ومراجعة الناقد لمنطلقاته النظرية وأطروحاته التفسيرية مراجعة دائمة تفضي إلى تعديلها بصور شتى.

ويحتوي كتاب "حفريات نقدية" على خمسة فصول تضم الدراسات الآتية:

– الفصل الأول: المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع: خطاب النقد المسرحي الاجتماعي المصري (١٩٥٢ — ١٩٦٧) نموذجا.

– الفصل الثاني: خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي في مصر.

– الفصل الثالث: استيحاء البنيوية التوليدية عند محمد برادة

– الفصل الرابع: التنظير السوسيومعرفي والجمالي للأدب عند عبد المنعم تليمة.

– الفصل الخامس: خطاب النقد المسرحي التفسيري عند شوقي ضيف (الصيغ والعمليات النقدية).

يقول المؤلف في الفصل الأول: "إذا كانت المؤسسة النقدية تنظيما اجتماعيا محددا تشكله فئات اجتماعية. ويعمل — في إطار سوسيولوجيا التوصيل — على تقديم تحديدات لوظائف المسرح وشروطه الاجتماعية. يستند فيها إلى معايير محددة لإنتاج المسرح وتلقيه؛ فإن الدرس السوسيولوجي لحركة المسرح ونقده في مصر في مرحلتي الخمسينيات والستينيات يكشف عن أن موقف السلطة منهما قد أسهم بالإسراع في تشكيل مؤسسة نقاد المسرح... ولقد كانت تلك المؤسسة تضم في إهابها ثلاثة اتجاهات مختلفة، هي — حسب تاريخيتها — الاتجاه التفسيري، والاتجاه الشكلي، ثم الاتجاه الاجتماعي" (ص ١٨، ٢٠).

وأبرز ممثلي الاتجاه الأول الذي يهدف إلى شرح النص الأدبي داخليا وخارجيا، وتحليل مكوناته: شوقي ضيف، وعمر الدسوقي، ومحمود حامد شوكت. أما الاتجاه الثاني الذي يصدر في تصوراته النقدية عن مفاهيم ت. س. إليوت وغيره من نقاد "النقد الجديد" فيمثله: رشاد رشدي وتلاميذه سمير سرحان ومحمد عناني. ويمثل الاتجاه الثالث الذي ينطلق من تصوُّر أن المسرح فن اجتماعي من حيث ماهيته ومهمته: زكي طليمات وسلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد

مندور ولويس عوض وعبد القادر القط وشكري عياد وعلي الراعي ومحمود أمين العالم وأحمد عباس صالح ورجاء النقاش وغالي شكري وأمير إسكندر وكمال عيد وفاروق عبد القادر.

أما دراسة خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي — والتي تناولها المؤلف في الفصل الثاني — فتسعى إلى الإسهام في استكشاف مجال بَيْنِيّ هو التأثيرات التي مارسها خطاب دارسي الأدب الشعبي على خطاب النقد المسرحي في مصر في مسألة تأصيل المسرح العربي لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي وتحليل خطابهم النقدي حول مصطلح "التأصيل" و"روح الشعب" و"روح العصر". وكيف احتلت "القومية العربية" مكانا بارزا في أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين، ويظهر ذلك — مثلاً — في موقف بعضهم (محمد مندور ومحمود أمين العالم) من اللغة "الثالثة" في مسرح توفيق الحكيم.

وفي الفصل الثالث يلاحظ المؤلف أن الكتابات الأولى التي استلهم أصحابها البنيوية التوليدية كانت أطروحات جامعية لكنه يلاحظ أيضًا أن البنيوية التوليدية وجدت مناخا مهيَّأً إذْ كانت الاتجاهات الاجتماعية في النقد هي الأكثر انتشارًا في الخمسينيات والستينيات، والبنيوية التوليدية سعت إلى المزاوجة بين التحليل البنيوي والفهم الاجتماعي للظواهر الأدبية.

ويناقش أطروحة محمد برادة عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي" (قُدِّمت في عام ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه المرحلة الثالثة من جامعة باريس) وهي من أوائل الدراسات العربية التي استلهمت منهجية لوسيان جولدمان (١٩١٣ — ١٩٧٠) الذي كان يؤكد أن "رؤية العالم" لدى مجموعة أو طبقة اجتماعية إنما هي نتاج الذات المجاوزة للفرد، وحدد جولدمان عمليتين أساسيتين (أو هما بالأحرى عملية مزدوجة) يقوم بهما الدارس: التفسير، والشرح أو الفهم. لتحليل البنى المكوِّنة للنص والكشف عن العلاقات التي تربط بينها، ثم ضم البنية إلى السياق الاجتماعي الذي تخلَّقت فيه كشفًا عن الوظائف المتعددة التي قام بها ذلك النص.

ويتوقف سامي سليمان عند التصورات النظرية والمصطلحات التي انطلق منها برادة. ويحلل إجراءات الدرس النقدي التي قام بها، ويلاحظ أن دراسة برادة لكتابات مندور انطلقت من إشكالية المثاقفة وتأثيرها في تشكيل النقد العربي الحديث. مستلهمةً منهجية البنيوية التوليدية.

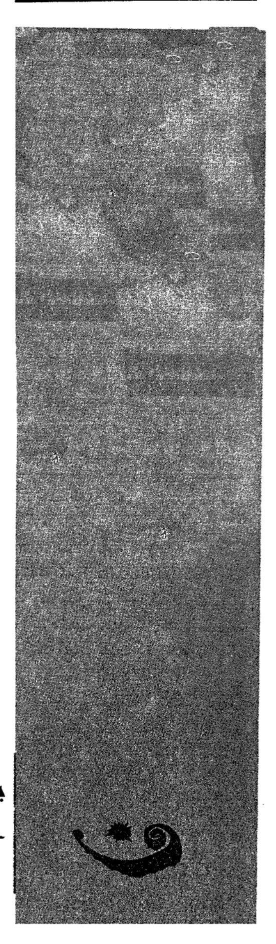
وفي الفصل الرابع يرى المؤلف — بعد قراءة نقدية فاحصة لكتابَيْ عبد المنعم تَلِيمة "مقدمة في نظرية الأدب"، و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" — أن ما قدَّمه تليمة ينتمي في مجمله إلى اتجاه النقد الاجتماعي لاسيما في تياره الماركسي، فهو واحد من مجموعة النقاد الماركسيين العرب الذين تبنوا نظرية الانعكاس وحاولوا في ضوء مفاهيمها النظرية ومناهجها التطبيقية أن يتناولوا ظواهر الثقافة العربية والأدب العربي بالدرس والتحليل.

وأخيرًا يتوقف سامي سليمان عند كتابات شوقي ضيف النقدية في مجال المسرح. ويخلص إلى نتيجة مؤداها أن الاتجاه التفسيري لدى ضيف — والذي سبقت الإشارة إليه آنفا — كان يلبّي حاجة اجتماعية مرتبطة بالمجتمع المصري.

وهكذا فإن فصول الكتاب تترابط وينتظمها خط فكري واحد، فهي منفصلة متصلة، ولم يكن هدف المؤلف التأريخ للتيارات والمذاهب النقدية في مصر والعالم العربي، بل إلى تحليل الخطابات النقدية والكشف عن الآليات التي تحكمها والروافد الثقافية التي غذتها والبنى الفكرية التي تشكلت من خلالها هذه الخطابات، وإلى كل ذلك ترجع أهمية هذا الكتاب الثري بالرؤى والأفكار والأطروحات المنهجية.

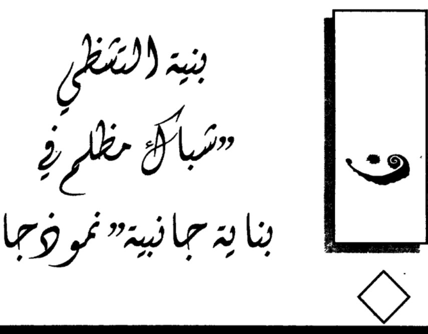
الهوامش :

(١) د. سامي سليمان أحمد: **حفريات نقدية** دراسات في نقد النقد العربي المعاصر. مركز الحضارة العربية. الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٦ (٣٢٠ صفحة).



بنية التشظي: «شباك مظلم في بناية جانبية» نموذجا

سمير درويش



سمير درويش

"ضياع القيمة" هو السؤال الذي تتمحور حوله رواية فؤاد مرسي "شباك مظلم في بناية جانبية" الصادرة عن سلسلة أصوات أدبية التي تصدرها هيئة قصور الثقافة بمصر عام ٢٠٠٢. فبعد عشر سنوات من الانقطاع عن المكان ـ مدينة بنها ـ بسبب السفر إلى الخليج. يعيد الراوي ـ فوزي ـ النظر إلى التفاصيل ليكتشف التبدل الذي أدى إلى ضياع القيمة. والقيمة قد تكون البراءة أو الفطرة أو التماسك الاجتماعي أو التمسك بالعادات والتقاليد القديمة التي كان الناس بها يزنون البشر. بعطائهم لا بأموالهم.. وقد تكون غير ذلك.

ويرمز للقيمة في هذه الرواية بالأنثى، أو الأنثى/ الحلم. "ابتسام" فتاة صديقه "حامد أحمد" الذي: (يأتيني والنهار استحال إلى غيمة من رماد تهيمن على رءوس الصائمين. نهرع إلى شارعها وحلوقنا المشققة من العطش تعب من حكايات عن بنت بضفيرة تتدلى خلف ظهرها. حتى تمسك بلحمة قلبه وتشكل في الحلم بالأنثى.

نمشي حتى منتصف الشارع، حيث ترسو بناية جانبية يفصلها عن الشارع مبنى قصير. تسقط من فوقه نظراتها، فيضغط بكفه المعروق على كفي حتى يكاد يذوب.. إنه نفسه كان يتلاشى وهو يتلقى شذى سلام حبي. مثلما يتلقى الصائمون نفثات الصفا) ص٩، ١٠.

هذه الحالة الرومانسية تبدلت (وتزوجتْ فتاة صديقي. صار رمضان يأتي بلا تجوال قبل الإفطار. وأمسى شباك غرفتها مظلماً. أمسى شعرها بلا ضفيرة. أمست كلما رأتني خبأت وجهها. وكلما رأيتها قلت: ياه) ص١٦.

فإذا كانت "ابتسام" هي الحلم بالأنثى، فإن "سعاد"، فتاة صديقه "عبد المجيد رسلان" التي أصبحت زوجته، هي الكابوس. إذا رمزت الأولى للقيمة فإن الثانية ترمز إلى "ضياع القيمة"، أو إلى الخدعة! فهذا الجيل الذي ينتمي إليه فوزي، والذي تخرج من الجامعة في أواسط الثمانينيات في مصر قد خُدع، تربى في البيت والشارع والمدرسة على قيم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية والتزام الدولة بتوفير فرص عمل للخريجين. فإذا به يواجَه بعكس ذلك تماماً. فالاشتراكية إرث قديم من مخلفات عهد بائد عملت الحكومات المتعاقبة على التخلص منه بالخصخصة. وأحلت نفسها من أي التزام. هكذا وجد هذا الجيل نفسه في العراء، يتحدث بلغة غير مفهومة وغير مرغوب فيها، وليس لديه عمل يواجه به مستجدات الحياة.

لكنه - مع ذلك - لا يتطرق إلى هذه المعاني، ولكنه يتحدث عن تبدل الأنثى! : (أية خدعة تلك التي دبرت بمكر شديد لاصطيادنا.. نحن الرقيقين، أصحاب القلوب الرهيفة. عشاق الجمال الحقيقي الآسر. الآخذ بالألباب، المرتقي بها إلى سماوات الوصل الإنساني الحقيقي. لا الزائف) ص٩٨.

يبحث النص عن تُكأة (نقطة انطلاق الكتابة) يقيس عليها القيمة، وتبدل القيمة بعد مرور السنوات العشر المفقودة، فيجد ضالته في "دعاء". شخصية هامشية لا يستغرق وجودها في النص أكثر من عشر دقائق هي المسافة التي يقطعها مترو الأنفاق من محطة الزهراء إلى محطة دار السلام. لكنها - في الوقت نفسه - وبما تملكه من ملامح، تستدعي في نفس الراوي/ السارد، فتاة حلمه. "ابتسام" أو "شيرين علي" التي أحبها وهو بعد طالب في الجامعة، لكنهما استشعرا أن زواجهما مستحيل بالنظر إلى ظروفه المادية المتواضعة، فقررا اللجوء إلى البديل: الصداقة.

على الرغم من محدودية الزمن الذي ظهرت "دعاء" فيه. وعلى الرغم من أنها لم تتحدث غير بضع جمل، فإن السرد يتوقف ليحيط بها:

(تحتضن إلى صدرها أجندة محاضرات.

.. متوسطة الطول.

.. ترتدي طاقما من بلوزة وجيب يؤطران بياض ساقين لامعتين.

.. في عينيها حزن خفيف يخبط في صدرى) ص١٢- ١٣.

ويأتي بجمل الحوار التي تقولها متعاقبة دون صوت آخر لتحتل الكادر وحدها - كما يحدث في السينما - وبالتالي تحتل قلوب المشاهدين/ القراء:

(- اسمي دعاء

- عمري عشرون عاماً

- أكره كلية التجارة.

- لم أعد أحب الناس مطلقا.

- خطيبي عمره ثمانية وعشرون ويقول إنكِ أكبر مني.

- أنتم جيل محظوظ) ص١٣.

بشاعرية يردد النص جملة: (نزلت دعاء في دار السلام) ثماني مرات ليزيد من مساحة تواجدها الميتافيزيقي على الرغم من محدودية وجودها الفيزيقي. ثلاث مرات في المقدمة وخمس مرات في الجزء الثالث (١٩٩٦) كما سيرد تفصيله.

- ٢ -

١- يقسم النص. الذي أهداه فؤاد مرسي إلى أمه والقابضين على جمرة المروءة، إلى ثلاثة أقسام: مقدمة، وإن لم يضع لها عنوانا، وفصلين ١٩٨٦ و١٩٩٦. ويتصدر بأربعة أسطر:

(كعادته منذ سنوات عشر،

يطل برأسه من الشباك ملهوفا،

يتفحص المارين،

وينظر في الساعة).

وهي بالإضافة إلى الإشارة إلى السنوات العشر المفقودة، تومئ بشعرية مكثفة إلى البحث بين المارين عن شيء مفقود. هو القيمة كما أسلفت، مدفوعاً بمرور الزمن الذي أفلح في أن يجعل الراوي عجوزاً، كما تشير "دعاء" التي قابلته عرضاً في المترو.

٢ - وعلى الرغم من أن النص يحكي عن العلاقة الإنسانية بين ستة شباب يجلبون معهم خمس فتيات: عبد المجيد رسلان وسعاد، حامد أحمد وابتسام، صادق وحنان، محمد قابيل وسهام،

الراوي (فوزي) وشيرين علي. وساهر حشيش. على الرغم من أن النص يحكي عن أحد عشر شاباً وفتاة - غير الشخصيات الساعدة - فإنه اختار أن يبرز أسماء خمسة منهم فقط. ويكتبهم بالبنط الأسود العريض. وبالنظر إلى تلك القائمة نجد أن النص وضع الشباب فقط - إذا استثنينا الراوي بالطبيعة وباستثناء صادق - موضعاً مميزاً باعتبارهم القريبين من الراوي. وبالتالي الفاعلين في الحدث الروائي. إذا كان ثمة حدث!. ووضع شيرين. البنت الوحيدة. بديلاً عن الراوي لأنها الأقرب إليه من بين كل الشخصيات المروي عنها. لكن السؤال يظل معلقاً: لماذا استثنى "صادق"؟

إذا تتبعنا شخصية "صادق" في النص سنجده مخزناً للرذائل، ففي ظهوره الأول يحاول اختلاس عشرة جنيهات: (وضعت العشرة جنيهات التي أعطانيها حامد في منتصف الدفتر واستقمت مرحباً بحنان. داعبتني بنكاتها كالعادة. بينما فرت أصابع صادق في الدفتر. وضع العشرة جنيهات في جيبه خلسة) ص٢٤. ولا يلبث أن يأتي الحكم المباشر عليه على لسان حامد أحمد - الشخص المنضم إلى المجموعة حديثا -: (كائن آخر غير مريح) ص٢٥. سنجده أيضا يهاجم رسوم محمد قابيل. أكثر أفراد المجموعة وداعة. متعمداً هدمه. وينجح في ذلك!. يتحالف ضد زملائه في انتخابات اتحاد الطلاب. ويفصل الكهرباء عن قطار الرحلة العائد من مدينة بورسعيد ليمارس الفحش مع حنان. الفتاة التي استخدمها لتجمع له أموالاً من الطلبة بزعم مساعدة محتاج ثم تزوجها بورقة عرفية وطلقها بأسرع مما تخيل هو نفسه!. فهل يكون استبعاده من الإطار مردوداً لشخصيته السلبية؟.

٣ - يتشكل فضاء النص من نوعين: الأول هو: السرد العادي الذي يملأ الصفحة إلى أركانها الأربعة. وهو السمة الغالبة. يتخلله الحوار بأسطره القصيرة والطويلة، باللغة الفصحى وباللهجة العامية. ويتخلله - كذلك - سطور قصيرة متلاحقة على طريقة كتابة الشعر:

(والمعازيم يصفقون.
يزغردون،
وزجاجات البيبسي تدور،
والساعة تقفز إلى منتصف الليل) ص١٤.
أو (وكان مسعود نائما على سرير من جريد. في مدخل بيت رطب. معتم.
جسم مستلب الحياة) ص٦٢.

هذا الشكل الأخير - الذي استخدمه في التصدير المشار إليه - يفتح ملف الاستفادة من شكل ولغة الشعر - قصيدة النثر بالذات - في هذا النص خاصة، وفي جل أعمال فؤاد مرسي عامة. وهي استفادة لا تتوقف عند الشكل بل تتعداه إلى المضمون. حيث اللغة مكثفة ومحلقة وشحيحة ولا تقول ما تريده مباشرة في معظم الحالات بل تحيل إلى غيرها. ومن اللافت للنظر كذلك تضمينه للشعر - المأخوذ عن شعراء معروفين - والأغاني. ففي روايته الأولى "شارع فؤاد الأول" استغل كون بطله شاعراً واقتبس أربعة قصائد طويلة نسبياً. وفي هذا النص "شباك مظلم" يضمّن رباعيتين لصلاح جاهين في موضعين مختلفين. وقصيدة مغناة لأحمد فؤاد نجم. وبيتين من قصيدة "يامنه" لعبد الرحمن الأبنودي. ويشير إلى ديوان أمل دنقل الأخير "أوراق الغرفة رقم ٨" ويستحضر أغنيات شعبية مثل (ياللي على الترعة حود ع المالح) وأغاني الفرح وأغنيات بنات المدينة الجامعية وأغنيات لماجدة الرومي وعمرو دياب.. وغيرهما.

والنوع الثاني في تشكيل فضاء النص هو: الأعمدة. حيث يتخلل النص ثلاثة عشر عموداً إلى يسار الصفحة يتراوح طول العمود بين صفحتين ونصف وبضعة أسطر. يلجأ إليها النص كلما حكى عن الغرفة التي يقطنها الراوي في بيت جده أو عن الناس المتصلين بها، تلك الغرفة التي تزوج

فيها عمه الأكبر وحصل فيها عمه الأصغر على الثانوية العامة وليسانس الحقوق. وسكنتها أسرة مهاجرة من منطقة القناة بين الحربين، وهرب الراوي إليها من الاكتئاب.

هذه الغرفة/ الوطن، تمثل مكاناً محورياً في نص لا يحتفي بالأماكن. مشحوناً بعبق الطيبين الذين توافدوا عليها، زائرين ومن أهل البيت، ومن الذين ماتوا فيها. إلى أن يجد الراوي نفسه مطالباً بالتخلي عنها. فتسقط القيمة الأخيرة: (كلهم يعرفون أني هجرت هذه الغرفة بعد وفاة عمي الأصغر، الذي شاركنيها شهوره الأخيرة ـ إبان خلافه مع زوجته ـ فكيف وبكل بساطة يقررون هذا؟!

أنا الوحيد في العائلة، الذي أملك غير جدي نسخة من مفاتيح البيت. ألمحوا لي عند الفجر أن أسلمها لعمي الأكبر.

سيغلق البيت إذن! ولن تكون هناك بعد اليوم غرفة كهذه) ص١٣١.

ـ ٣ ـ

في "شباك مظلم في بناية جانبية" لن يجد القارئ حدثاً رئيساً ينمو حتى يصل إلى ذروة ما. ولن يجد ـ كذلك ـ بطلاً إشكالياً معضلاً ـ مثل كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ـ يحمل كل المتناقضات وتدور كل الشخصيات في فلكه لتضئ جوانب شخصيته.. فالنص اختار بنية التشظي التي ـ بمقتضاها ـ يتخلى طوعاً عن معظم أدوات الرواية الكلاسيكية. أو التي أصبحت كلاسيكية، ويحاول إيجاد شكله الخاص الذي يلائم (الرسالة) التي يراد توصيلها.

في بناء كهذا، يجتهد المبدع في إخفاء (الرسالة) ولا يمل من إثبات أنه لا يمتلك (الحكمة) التي عليه أن يقولها في النهاية. ويحمِّل القارئ مسئولية أي (حكمة) قد يصل إليها باعتبارها استنتاجاً يُحتمل وجوده كما يُحتمل وجود استنتاجات أخرى كثيرة لا تقل أهمية.

عمد فؤاد مرسي إلى تفتيت الحدث الرئيسي، المتمثل في الانهيار الناتج عن تغير معنى القيمة كما أسلفت، إلى تصوير انهيار جيل كامل من الشباب الذي تخرج من الجامعة منتصف الثمانينيات، فبدا أقل حدة مما لو تركز على شخص واحد. على الرغم من أنه يصل إلى ما هو أقسى من الانهيار ذاته.. وهو البحث عن حل فردي!

ففي التاريخ تنهار الأمم. وهذا طبيعي وقد حدث لجميع الأمم الحية. بل أزيد فأقول إن الانهيار بذرة تلازم الصعود. يبدأ منحناها في الارتفاع عند النقطة التي يصل فيها الصعود إلى الذروة.. وهكذا، لكن الأمم تجتاز كبواتها بالالتفاف حول مشروع قومي يعيد لها حيويتها وثقتها في نفسها وإمكاناتها. ويشارك في بنائه كل أبنائها.

في "شباك مظلم" يبحث كل شخص عن خلاصه بمفرده، وبدون خطة شاملة للنهوض تستثمر هذه المحاولات الفردية وتضعها في الأطر التي تراكم أقصى استفادة ممكنة. والسفر العشوائي ـ خصوصاً إلى دول الخليج ـ هو الحل السهل. وهو ـ أيضاً ـ الذي يستهلك الوقت ولا يراكم مالاً يوازيه. بل على العكس، يقود بعضهم إلى الضياع في البلاد وإلى المرض النفسي:

(الحياة بتكره أمثالك. من زبائن الأطباء النفسيين وجلسات العلاج الجماعي).

متخرج من الجامعة من عشر سنين ومش قادر تستقر في عمل. وأبوك زعلان لأنك ما اتوظفتش في الحكومة علشان تضمن معاش كويس. والحقيقة إنك كاره تبقى ورقة في دفتر لما يتملي يتحول مخازن.

سافرت زي كل المصريين اللي بيسافروا وما عملتش حاجة. لا رصيد في البنك، ولا مشروع يحقق خصوصيتك. كل اللي يا دوب قدرت عليه.. تعمل شقة، وندمان.. لأن أحمد صبحي يوم ما قالك: إنه مش ناوي يرجع من بلاد بره إلا لمّا يرحلوه أو يقفلوها في وشه.. هاجمته. وقلت له: إنت بليد وما عندكش دم) ص١٢٣.

نستطيع، قياساً على أزمة الراوي. أن نرى أزمة باقي الشخصيات: محمد قابيل الذي سافر إلى إيطاليا وتزوج إيطالية واكتسب عاداتها وتقاليدها. وساهر حشيش الذي يبحث عن نفسه في القطع الصغيرة من ملابس البنات بعد أن تنكر لعمه ـ الذي أرسل له عقد عمل في الخليج جعله يعتذر عن امتحان السنة النهائية ليسافر ـ وفسخ خطبته لابنته ليتحلل من كل ارتباط بالمكان. ويتحول إلى أداة انتقام من ساكنيه:

(ما كان يبحث عنه بلهفة لم يجده، توقف في اللحظة التي اقتحمت عليه الغرفة أمه).

ـ ما تتجوز بنت عمك يا وله، وتتلم عن بنات الناس بقى، مش كنت زمان بتحبها يا وسخ.

ـ لو لسه قلبي شايل رغبة فيها. كنت أخلعه من صدري وأرميه للكلاب) ص٨٧.

أحكم الغضب كماشته على وجهه، ولم يستطع أن يزيح غيظاً تجلى في ضغط أسنانه على مخارج الكلام. ناقلاً مللـه من سيرة الزواج التي لم تخل من مجلس حط به منذ آب، حتى عف مجالسهم.

كذلك، لن يجد القارئ شخصية مركزية، مميزة. فقد مارس فؤاد مرسي تفتيت الشخصية الواحدة إلى شخصيات عدة تشترك في سمات معينة، وترك للقارئ عبء إعادة تجميعها. وبالمجمل نستطيع أن نلمح نوعين من الشخصيات: خيّرة وشريرة. ولنعود إلى المربع الأرسطي في بناء الصراع الدرامي، علما بأن النص يتبرأ من هذه المحاولات، في حال حدوثها. وينسبها إلى الفاعلين. بل ويتظاهر بأنه لم يقصد ذلك.. وبالطبع لم يقصد غيره.

مع ذلك. نستطيع إعادة تجميع الشخصيات في نمطين كما سلف:

١ـ النمط الخيِّر الذي يمثله الراوي ـ فوزي ـ ويشترك في تشكيل صورته "عبد المجيد رسلان" و"حامد أحمد" و"محمد قابيل"، ثم الكائن المعلق في سقف محطة القطار. فهو ـ مثل عبد المجيد ـ يبحث عن الحب، لا عن علاقات سريعة مع الفتيات، والأكثر من ذلك أن اختلاطاً يحدث في أكثر من مكان في النص بين الشخصيتين. وهو ـ مثل حامد أحمد ـ يرى أن ابتسام هي فتاة الحلم التي تقاس الأخريات عليها، ويحتاج إلى من يحبه: (على فكرة إنت شخص منظم جدا. بس زيي، محتاج حد يحبك، ياخدك في حضنه ويلم راسك بين إيديه، حد يكون بيخاف عليك بجد) ص٥٧، وزيادة في النقاء لا يفكر فوزي في فتاة صديقه أبداً. حتى في أحرج الأوقات. بأبعد من الصداقة.

وهو مثل "محمد قابيل" في التركيبة النفسية: (قال الطبيب: إنها لفحة برد تصيب العصب السابع بالشلل المؤقت، الذي يستغرق علاجه من أسبوع إلى ثلاثة، حسب الحالة النفسية، وقال: مرجوع إن شاء الله، عند تلفظها بكلمة "النفسية".. ارتبكت وتحسست خدي الأيمن، مباشرة) ص٤٠، وهو مثقف مثله: (كان يقرأ. فينتشي / يقرأ. فيجوب الشوارع) ص٣٧، و(شرب معي القهوة وقرأ مجموعة يوسف إدريس (بيت من لحم) وقرأت (أرخص ليالي) ص٤٠، و(بالشكل المفاجئ نفسه، جاءني في الغرفة، طلب فنجان قهوة، وقال: أريد بعض الكتب التي لا تحتاج إليها) ص١١٢، ومثله يرشح نفسه لانتخابات اللجنة الثقافية باتحاد الطلاب، ويذهب مثله إلى السينما عندما يتأزم، (توقف المطر، أحسست برغبة في دخول السينما، أن أجلس بين الناس، أشاهد العالم في الشاشة الكبيرة، وأعيش حواديته، دون أن يراني أحد. مثلما يفعل "محمد قابيل" كلما اشتدت عليه.. ترك كل شيء وذهب إلى السينما يوم وفاة جدته، وليلة امتحان الإنجليزي في الثانوية العامة، وكان يعود منها مرتاحاً) ص٥٨، ٥٩. وهو ـ أخيراً ـ مثل الكائن المعلق في سقف محطة القطار في الإحباط الناتج عن مرور الوقت دون استقرار أو إحساس بالأمان. ففي صفحة ١٢٤ وأثناء حديثه عن نفسه: (مشاكلك مع نفسك عمالة تزيد. وانت خايف من الجنون، مع إنك قريب منه، وعمال تقاومه بكل الطرق) ينتقل السرد فجأة إلى الناس المجتمعين في بهو محطة

القطار يتفرجون على الكائن المعلق في سقفها، مستخدما حرف العطف (واو) الذي يربط ما قبله بما بعده: (وكان الناس في بهو محطة مصر كتلة واحدة دائرية).

٢ ـ على الجانب الآخر يمكن ملاحظة نقاط تشابه بين الشخصيات السلبية/ الشريرة في النص: صادق وساهر حشيش. فبموازاة الصورة السلبية التي يرسمها لصادق والتي سبق الحديث عنها، نجد أن ساهراً في أول بروز له ـ بالإضافة إلى استغلاله لعمه وتخليه عن ابنته والانتقام غير المبرر من الفتيات ـ يشغِّل ملكاته في استنزاف فتاة تبدو غنية: (دخلت فوجدت ساهر حشيش.. أمامه على الترابيزة علبة مارلبورو وأطباق مليئة بساندويتشات الجبن الرومي واللانشون والقشدة والمربى.

كان ممسكا بديوان أمل دنقل (قصائد الغرفة رقم ٨) يقرأ منه على فتاة امتلأت عيناها بالوله المفرط، وساقاه تهتزان بانتظام، فيحتك طرف حذائه بطرف حذائها. وقفت وراءه أستمع. حدجتني البنت باندهاش، بينما الوله يذهب عن عينيها. أدار رأسه فرآني.

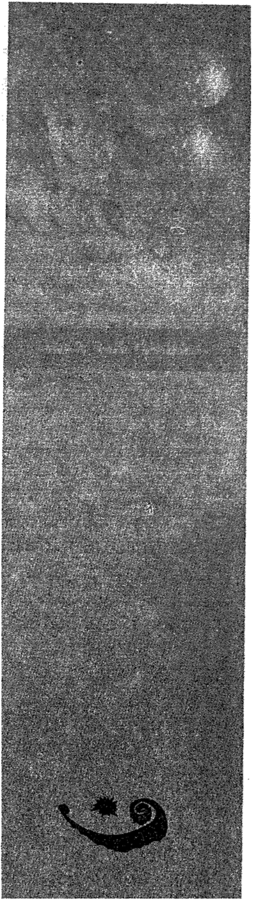
ابتسمت وأنا أنظر نحوها، واصل قراءته، فانصرفنا إلى مائدة في ركن بعيد) ص٤٧.

أخيرا.. عمد النص إلى تفتيت المكان الذي تدور فيه معظم أحداث الرواية (الغرفة) وتوزيعه على ثلاثة عشر عموداً متفرقة، ربما ليخفف مركزيته، وليزيل الشجن الذي قد يتسبب في حدوثه لو أنه تركه مُجَمَّعاً.

على أي حال .. نجح فؤاد مرسي في خلق عمل جميل وهو يتحدى التقنيات الراسخة ويتخلى عنها . باحثا عن تقنية تناسب الموضوع، تقنية التشظي لحكاية جيل مفكك جنح إلى الحلول الفردية فبدا جزرًا منعزلة في محيط متلاطم.

المتابعات







ماهر شفيق فريد

في رحيل محمد الماغوط

ثلاثون عاما مضت على صدور العدد الأول من مجلة PN Review البريطانية. وفى عددها رقم ١٧٠ (يوليو — أغسطس ٢٠٠٦) يحتفل رئيس تحرير المجلة مايكل شميت في افتتاحيته بهذه المناسبة، ثم تتوالى محتوياتها الشائقة الغزيرة.

فثمة باب للأخبار من أهم محتوياته : اختيار الشاعر دونالد هول أميرا لشعراء الولايات المتحدة الأمريكية عن عام ٢٠٠٦ بعد رحيل أمير الشعر السابق ستانلى كونتز؛ وفاة الشاعر الويلزى لزلى نوريس عن خمسة وثمانين عاما؛ إقامة معرض جديد عن الشاعر الناقد الأمريكى إزرا باوند فى قاعة المجموعات الخاصة بجامعة ديلاوير الأمريكية. يحمل المعرض اسم "إزرا باوند فى عصره وما بعده: أثر إزرا باوند فى شعر القرن العشرين". ويضم مقتنيات حديثة لأعمال الشاعر الذى كان ذا فضل كبير فى تشجيع ومعاونة أقطاب الحداثة فى العقود الأولى من القرن العشرين : ييتس وإليوت وجويس ووندام لويس.

ومن مقالات المجلة مقالات عن الشاعر الأمريكى ثيودور رثكى، والبريطانى جون بتجمان، والاسكتلندى إدوين مورجان، ومُنَظِّر وسائل الإعلام الكندى مارشال ماكلوان، والشاعر الإليزابيثى كرستوفر مارلو، فضلا عن الشعراء إدوارد توماس وجفرى هيل ورتشارد ولبر، وحديث مع الشاعرة المعاصرة كارول رمنز، ومن الشعراء الأوربيين : آدم تريناوفسكى البولندى وجاك ريدا الفرنسى، ومن أمريكا اللاتينية قيصر باييخو شاعر بيرو الذى يكتب بالإسبانية، وترجمة من قلم توم بيشوب للكتاب الأول من ديوان الشاعر اللاتينى تيبولوس.

وبالمجلة عدد من القصائد اخترت منها ثلاث قصائد قصار هذه ترجمتها :

أغنية

أولادنا الريفيون يذهبون إلى الحرب
فى أماكن لم يروها قط
أو يقرءوا عنها. الأماكن
يقررها لهم رجالٌ عجائز

في بلدان أخرى بدورها.

لئن حالفهم الحظ، فسيعود الأولاد الريفيون
إلى الوطن، مهما كان من تغيرهم
بفعل الجروح، أو المناظر، أو المعاناة
وسيُظلِم نظرتهم إلى الحياة رجالٌ عجائز
في مدن لم يروها قط.
كريس والاس — كراب

شراع أبيض

الخامسة صباحا
إذْ أرقد مستيقظا

تمتد يداى إليك
إذ تنامين

وألمس
الشراع الأبيض

لبشرتك.
جرى ماجراث

لا ربما في الأمر

إلى بدرو لنز

كان على ثقة
من أنه رآه
أو سمعه
أو كلا الأمرين
:
يجمل بالشعر أن يكون
المعادل اللغوى
لعصير الليمون

نعم ولا
جرى ماجراث

ومؤلف القصيدة الأولى شاعر وفنان تشكيلى، أستاذ فى المركز الاسترالى بجامعة ملبورن. آخر مجموعة شعرية له بعناية الناشر كاركانت تحمل عنوان "إلى حد كبير" (٢٠٠١). وحديثا صدر له "اقرأها مرة أخرى" وملحمة عصرية تحمل عنوان "الكون يلقى بناظريه". أما صاحب القصيدتين التاليتين فهو حاصل على "جائزة روبرت لويس ستفنسون التذكارية" فى عام ٢٠٠٤ ينشر قصائده فى "مجلة إدنبره" وله ديوان عنوانه "كون المرء بقيد الحياة" (٢٠٠٤).

وتضم المجلة مقالا عن الشاعر السورى الراحل محمد الماغوط من قلم ماريوس كويوفسكى وهو شاعر له ثلاثة دواوين : "ساحل" و"دكتور هونوريس كوزا" (أى حامل شهادة جامعية إقرارا بتميزه. دون أن يجتاز الامتحانات المألوفة) و"عروس الموسيقى". وكتاب فى أدب الرحلات عنوانه "فيلسوف الشارع والعبيط المقدس".

يقول كاتب المقال : توفي الماغوط فى دمشق فى الثالث من إبريل ٢٠٠٦. عمّر اثنين وسبعين عاما وهو عمر قد لا يكون بالغ الطول ولكنه لا بأس به لمن كان مثله مدمنا للشراب والتدخين. وقبل موته بفترة قصيرة كف عن الكتابة متأثرا بخيانة أحد أصدقائه من الشعراء لصداقتهما. مما جرحه جرحا عميقا. وقد رأى السوريون فى هذا مأساة ترتب عليها فقدان شاعرين: أحدهما بالموت والآخر باستنكار الرأى العام حتى ليوشك. مجازاً. أن يكون قد دُفن حيا (لا أدرى من الشاعر الآخر المشار إليه هنا. م.ش.ف). على أن الماغوط ربما يكون قد أفرغ كل ما فى جعبته قبل توقفه عن الكتابة. فقد أخرج – رغم نوبات المرض التى كثيرا ما كانت تعاوده – مجموعة كبيرة من القصائد لم يتمرد فيها على إمكانية موته الخاص فحسب وإنما تمرد أيضا على التقلبات الاجتماعية والسياسية الكثيرة التى كان على وطنه أن يمر بها. لقد كان يكتب بحرارة امرئ ليس لديه ما يفقده. ويعد الكثيرون قصائده المتمردة هذه خير ما كتب.

ومن بين الشعراء العرب المحدثين العديدين الذين يستحقون الاهتمام كان الماغوط أكثرهم جموحا : إنه الرجل الذى عمد – فى لحظة مفصلية من تاريخ أمته وأدبها – إلى إطلاق سراح كثير من الشياطين من القمقم. لقد عبرت قصائده عن قنوط جيله وجاءت. أسلوبيا. أشبه بالانفجارات : وذلك بعريها الخام ونبرتها العامية. وقد نشأت مدرسة شعرية كاملة فى أثره. رغم أن الماغوط كان يكره التجمعات والشلل. ولا ريب فى أنه كان سيستمتع بالمفارقة الماثلة فى أنه. عند موته. سيكون موضع تكريم من النظام الذى كثيراً ما صوّب إليه الماغوط بعضا من أحدّ سهامه أثناء حياته. وفى بلده سوريا ربما كان معروفا ككاتب مسرحى – صاحب "العصفور الأحدب" وغيرها– أكثر مما هو معروف كشاعر. ويُروى أنه بعد انتهاء عرض إحدى مسرحياته التى كانت تنقد النظام نقدا لاذعا خرج إلى خشبة المسرح ليتلقى تحية الجمهور فإذا به يفاجأ بالرئيس السورى الراحل حافظ الأسد يجلس فى الصف الأمامى من قاعة المسرح! وساعتها توجه إليه الماغوط بالخطاب من فوق الخشبة سائلا : أيمكنه أن يعود إلى بيته أم إنه سيخرج من المسرح إلى السجن؟ وقد ضحك الأسد وقال إنه بوسعه أن يعود إلى بيته آمناً.

وللماغوط مجموعة شعرية هى "الفرح ليس مهنتى" ترجمها إلى الإنجليزية جون عصفور بالاشتراك مع أليسون بوث (طبعات سيجنال. مونتريال ١٩٩٤). وأبرز ما يلفت النظر فى هذه القصائد وضع الشاعر : فهو ليس بطلا ولا معالجا شافيا. وإنما هو مفسد وشهوانى. إنه يحدث بنفسه الجروح التى يُراد بشعره أن يكون مرهما محرقا لها. ورغم أن الماغوط لم يكن أول شاعر عربى يكتب شعرا حرا. فإنه قد مضى إلى آماد غير مسبوقة من قبل. لقد كانت قصائده تتحرك فى أرض غير مأهولة. مجهولة الخرائط. بل إن إحداها موجهة إلى ملاح عربى فى الفضاء.

وعندما التقيت بالماغوط فى ١٩٩٩ شدنى شبهه – حتى من الناحية الجسمانية– بشاعر آخر لم ألتق به إلا مرة واحدة فى حياتى ومع ذلك خلف فىّ أثرا قويا هو الشاعر الأوكرانى البولندى زبجنيو هربرت. لقد كانت أوجه الشبه بينهما عديدة : أفكان الماغوط توأم هربرت الروحى المخمور؟ لقد كانت تصرفات كليهما عصية على التنبؤ. مما قد يدمغهما فى نظر الآخرين بسوء السلوك. وثمة كثير من النوادر الغريبة تروى عن الماغوط كما تروى عن هربرت. وأغلب الظن أنها حقيقية. ونادرتى المفضلة قد رواها لى صديق للشاعر. وهى ترجع إلى أواخر الخمسينيات عندما كان الماغوط يعيش فى بيروت. مركز الثورات الشعرية آنذاك.

فى تلك الأيام، حين كانت تصدر مجلة "شعر" الطليعية، كان بوسع المرء أن يجهر فى لبنان بما لا يستطيع أن يجهر به فى أى بلد عربى آخر. كان الماغوط يعيش فى فقر مدقع وقد جاء إلى العاصمة مباشرة من قريته، وما زال روث المزرعة عالقا بحذائه. ونزل فى ضيافة الشاعر اللبنانى يوسف الخال الذى كان فقيرا هو الآخر ولكنه أيسر حالا من الماغوط. وذات يوم التقى هذا الأخير بمنظم سلسلة من المحاضرات الأسبوعية عرض عليه مبلغ ألف ليرة – ولم تكن بالمبلغ الضئيل فى ذلك الحين – مقابل أن يلقى محاضرة يهاجم فيها شعر صديقه الخال. ووافق الماغوط على العرض وعاد إلى بيت مضيفه حيث شرع فى كتابة المحاضرة. وعندما سأله الخال ماذا يكتب أجابه أنه يكتب محاضرة عنه. وسعد الخال – كما هو طبيعى – إذ توقع أن تجىء المحاضرة ثناءً عليه من شاعر كان الكثيرون يعدونه مساويا للخال فى الموهبة الشعرية. وجاءت أمسية المحاضرة فجلس الخال فى الصف الأمامى بينما شرع الماغوط – على خشبة المسرح – ينقده بأقسى العبارات. ومع دنو المحاضرة من ختامها تراجع الخال إلى آخر صفوف القاعة. وفيما بعد شرع يبحث عن صديقه الخائن فى كل مشارب بيروت وحاناتها، ولكنه لم يجده، فعاد إلى بيته ثائرا وإذا به يجد الماغوط هناك جالسا على أرض الحجرة وأمامه كمية وفيرة من الكباب وزجاجة نبيذ. وتقدم الخال نحوه ليصكه صكا فإذا بالماغوط يبتدره قائلا : "قف عندك ! انتظر ! هاك خمسمائة ليرة لك، ومثلها لى !".

بين اسكتلندا والسودان :

حوى عدد ١٢ نوفمبر ٢٠٠٦ من "ملحق نيويورك تايمز لمراجعات الكتب" The New York Times Book Review مقالات عن روائيين وشعراء ومفكرين كثيرين : منهم ستفن كنج، وإيزابل الليندى، ورتشارد فورد، ورتشارد دوكنز وهو مؤلف كتاب عنيف الدعوة إلى الإلحاد، ونادين جورديمر. فضلا عن مقالة فلسفية عن معنى "الصدق"، ومقالات سياسية التوجه عن مأزق أمريكا الراهن فى العراق، ودور أمريكا فى العالم المعاصر، ومحارق النازى لليهود أثناء الحرب العالمية الثانية، والصراع العربى الإسرائيلى، وتفجير برجى مركز التجارة العالمى فى الحادى عشر من سبتمبر، ومقالة عن تاريخ لعبة كرة القدم، ووباء الكوليرا الذى اجتاح مدينة لندن فى عام ١٨٥٤، وشخصية شرلوك هولمز التى ابتكرها الروائى الإنجليزى آرثر كونان دويل.

ومن مقالات الملحق التى يخلق بها أن تشوق القارئ العربى مقالة عنوانها "لغة الحب" من قلم كاياما جلوفر أستاذة الأدب الفرنسى بكلية بارنارد. وموضوع المقالة رواية باللغة الإنجليزية عنوانها "المترجم" لروائية عربية جديدة هى ليلى أبو ليلة (٢٠٣ صفحة، الناشر : بلاك كات / جروف/ أتلانتيك).

تقول كاتبة المقال : إن "المترجم" لوحة حساسة للحب والإيمان. بطلتها سمر أرملة سودانية تعيش فى اسكتلندا وتعمل مترجمة من اللغة العربية إلى الإنجليزية فى جامعة أبردين. وإذ فقدت زوجها الذى كانت تكن له حبا عظيما فى حادث سيارة، استسلمت كلية للحزن. لقد قضت الأعوام الأربعة التى انصرمت على موته فى عزلة كاملة تقريبا عن العالم، لا تجد عزاء إلا فى سماع أذان الصلوات الخمس الذى يذكر بأنه ما من باق إلا وجه الله. وفقط عندما تشرع فى العمل مساعدة لراى – وهو اسكتلندى لا أدرى تخصص فى الدراسات الإسلامية – تروح تتطلع إلى السعادة، وتسمح لنفسها بأن تقع فى حبه وأن تدعه يحبها، رغم أن ضميرها يعذبها لافتقاره إلى الإيمان الدينى.

ومن أكثر الأمور تحريكا للمشاعر فى هذه الرواية أن الكاتبة تتخذ موقفاً محايداً من هذا الحب ولا تصدر عليه أحكاما قيمية. إن سمر مخلصة لدينها الإسلامى ولراى بنفس القدر. وفى

البداية يكون إيمانها هو عونها الوحيد على مواجهة فقدان زوجها إذ يفتح أمامها بابا إلى شيء أعمق من السعادة؛ إن كل الشظايا بداخلها تلتئم". ولكن محادثاتها مع راى تقدم لها منفذا آخر للخروج من أسر ذكرياتها : "كانت كلماته فى ذهنها الآن، تطفو، ولا تتبخر. وفى الليل لم تعد تحلم بالماضى وإنما بالمطر وبألوان مدينته الرمادية. لقد صارت تحلم بالحاضر". إن تواصلها مع الذات الإلهية ومشاعرها نحو راى يفتحان لها أفقا للحرية — ومن ثم تتعذب حين يتصادم الأمران.

وبديهى أن التصادم أمر محتوم فى رواية تدور أحداثها بين اسكتلندا والسودان وتستكشف خيط الرغبة فى سياق إيمان دينى عميق. وأحياناً تستهين ليلى أبو لَيْلة بالعقبات الناشئة عن هذا التوتر. ولكن على حين أن تعليقاتها السياسية وردها على وسائل الإعلام الغربية التى تستغل خوف الغرب من المتطرفين الإسلاميين تفتقر إلى العمق. فإنها تعوض ذلك بقطع جميلة تكتبها عن نقاء الإسلام الصافى وشعره. إنها موهوبة فى التعبير عن الأعاجيب البسيطة التى يحققها الإيمان الصادق. وهى تملك قدرة مماثلة على الكشف عن تعقيدات ما يتعارض مع هذا الإيمان.

إن قصة سمر وراى قصة انقسام واختلاف ومواضع التفاعل الإعجازية كالحب : ولدى كليهما يعنى الحب أن تجد امرءاً تروى له أسرارك وهمومك دون خوف. وأن تمحو حدود اللغة والوطن والدين — وكلها ليست إلا "بيانات تملأ بها استمارات". وبمعنى آخر فإن الحب يترجم أو ينتقل (من هنا كان عنوان الرواية : المترجم أو الناقل The Translator).

وفى هذه الرواية الغنائية التى هى الرواية الأولى لمؤلفتها لا يحدث الكثير — ذلك أن كل شيء قد حدث بالفعل من قبل أن تبدأ الرواية. إن الماضى يؤكد سلطانه فى كل لحظة وفى كل مواجهة بين الشخصيات. وحتى القصة الغرامية التى هى مركز السرد مُطاردة بشبح الماضى. لا تنفصل عن قصة الحب المأسوية التى سبقتها. ومن المحقق أن الرواية ضاربة الجذور فى هذه المأساة — فهى مُثْبتة على جثة زوج محبوب يظل — رغم كونه جزءا من الماضى — حاضرا على نحو حى فى حياة الشخصيات الرئيسية. ومن المحقق أن أصداء الزمن تتردد وتتكرر طوال الكتاب رافضة أن تجعله يتحرك فى خط مستقيم وإنما تبقينا معلقين فى مكان ما بين انكسار القلب والأمل.

داريو فو على خشبة المسرح فى لندن :

ونختم هذه الجولة بجريدة "ذى إندبندانت" The Independent البريطانية حيث كتبت مارى جونز فى عدد ١ ديسمبر ٢٠٠٦ عن مسرحية "داريو فو" : "موت فوضوى قضاءً وقدَرًا" التى تقدم حاليا على مسرح هاكنى إمباير بلندن من إخراج شاعر ومخرج مسرحى مصرى / بريطانى هو طارق محسن اسكندر.

وداريو فو الذى قفز اسمه إلى دائرة النور حين فاز بجائزة نوبل للأدب فى ١٩٩٧ كاتب مسرحى ومخرج وممثل ومصمم مناظر إيطالى ولد فى ١٩٢٦ فى سان جيانو بشمال إيطاليا. وبعد أن عمل فى حقل الإذاعة والتلفزيون كوّن — بالاشتراك مع زوجته فرانكارام — فرقة مسرحية راديكالية الميول فى ١٩٥٩. وتتسم أعماله الشعبوية populist بطابع الهزل والخشونة والعنف إلى جانب استخدام مؤثرات سيريالية. ومن أشهر أعماله : حرب الشعب فى شيلى (١٩٧٣) لا يستطيع الدفع. لا يريد الدفع (١٩٧٤) حكاية نمر (١٩٧٧) هزلية أسرار (١٩٧٨) أجزاء أنثوية (١٩٨١) البابا والساحرة (١٩٨٩) جوهان بادان واكتشاف أمريكا (١٩٩٢) حرروا مارينو ! مارينو برئ ! (١٩٩٨) وغيرها.

ومسرحية "موت فوضوى" — ولا ريب — أذيَع مسرحيات فو شهرة وأكثرها حظوة

بالتمثيل. ويذكر توم بيان فى كتابه "داريو فو : مسرح ثورى" (مطبعة بلوتو، لندن ٢٠٠٠) أنها قدمت فى واحد وأربعين بلدا على الأقل فى ظل ظروف صعبة : فى شيلى تحت الحكم الفاشى، ورومانيا الديكتاتور السابق تشاوتشسكو، وجنوب إفريقيا فى ظل الحكم العنصرى. وحين قدمت فى الأرجنتين واليونان لأول مرة ألقى القبض على كل المشاركين فى تقديمها.

ومسرح فو — كما يلاحظ ناقد آخر، هو كنيث ماكليش — مسرح ديونيزى جامح يرتد بالظاهرة المسرحية إلى أصولها الغريزية حين تشتبك بقضايا المجتمع والسياسة، وإلى مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة. وأسلافه هم أرسطوفان فى هجائه اللاذع الذى يشرف على حد البذاءة، والمخرج الروسى مايرهولد (توفى فى ١٩٤٠) الذى جمع فى إخراجه المسرحى بين فنون السيرك والكاباريه وألعاب الجمباز والرقص.

ويشرح الدكتور لويس عوض فى كتابه "أقنعة أوروبية" (دار ومطابع المستقبل ١٩٨٦) الخلفية التى أوحت إلى فو بمسرحية "موت فوضوى" فيقول :

"الأحداث التى بنيت عليها المسرحية تبدأ حين قبض بوليس ميلانو فى أغسطس ١٩٦٩ على فوضوى معروف بتلك المدينة الصناعية الكبيرة اسمه جوزيبى بينيللى، يشتغل عاملا فى السكة الحديد. وكان ملفه عند البوليس يقول إنه رغم دعوته للفوضوية كان مسالما لا يؤمن باستعمال العنف ولا يمارسه، ومع ذلك فحين انفجرت قنبلة فى محطة السكة الحديد حاول البوليس دون جدوى إثبات التهمة عليه فأفرج عنه، ولكنه لم يلبث أن اعتقله مرة أخرى بعد انفجار قنبلة فى البنك الزراعى قتل فيه ١٧ وجرح مائة فى١٢ ديسمبر ١٩٦٩".

هذه هى المسرحية التى تقول عنها مارى جونز فى جريدة "ذى إندبندانت" : إن أحداثها تقع فى إيطاليا فى أواخر ستينيات القرن الماضى ولكنها — بفضل مواهب فو اللهوية الهجوية الساخرة الحادة – وثيقة الصلة بما يجرى فى يومنا هذا. وهى فحص لقضية بينيللى الذى ذكرت التقارير الرسمية أنه سقط "قضاء وقدرا" من نافذة أثناء تحقيق الشرطة معه، وإن كانت الشكوك تتجه إلى أن الشرطة هى التى قتلته تحت وطأة التعذيب. وتصور المسرحية صعوبة استخلاص الحقائق من كومة من الأكاذيب، وانعدام الاتساق، والمعلومات الخاطئة مستخدمة موروث الهزل والكوميديا دى لارتى (كوميديا الفن) لكى تخرج مسرحية كلاسيكية تطرح أسئلة مقلقة عن العنف والخداع فى عالم اليوم. وبمبضع لا يعرف الرحمة تكشف عن فساد الشرطة وأساليبها الوحشية فى التحقيق والتغطية على الحقائق ونظريات المؤامرة واستغلال خوف الناس من الإرهاب فى تبرير إجراءات أمنية قاهرة. ولا يعمد العرض إلى الوصول بالأحداث، صراحة، إلى يومنا هذا أو إلى إقحام إشارات مباشرة عما يحدث فيه ولكنه يترك — عن حكمة — لعقول النظارة أن تمد خيوطا من التواصل بين ما حدث آنذاك وما يحدث اليوم.

وتصميم المناظر يتسم بالبساطة ويوحى بجو الانغلاق والانحصار مع استخدام للإضاءة على نحو موحٍ بالجو. ويحقق أسلوب الأداء عند الممثلين توازنا بين العنف البدنى والفطنة اللفظية مع تناغم ممتاز بين أفراد التمثيل وتوقيت ملهوى محكم لا تقطعه فجوات. ومن خلال إخراج طارق اسكندر المحكم والثقة التى يتمتع بها أداء الممثلين تتردد ضحكات النظارة ويتخذ تفاعلهم مع العرض شكلا إيجابيا حين يشاركون، فى نهاية الفصل الأول، فى رقصة كونجا (رقصة كوبية أفريقية الأصل) مرحة إزاء خلفية من موسيقى لاذعة المذاق تذكرنا بأن الهزلية التى نشارك فيها بكل هذه الحماسة إنما تصف واقعة موت حقيقى. ويتمكن المخرج من إدراج الجمهور فى الحدث على نحو بارع، بما يؤكد تواطؤنا — ولو من غير قصد — فى تآكل حقوقنا الديمقراطية. إنه عرض يدفع الناس — إذ يخرجون منه — إلى التفكير وليس الضحك فحسب.

دوريات فرنسية

ديما الحسيني

في العدد ٧٢ لمجلة **"بنك الكلمات"** La Banque des mots المتخصصة في علم المصطلحات الفرنسي والتي تصدر كل ستة أشهر عن المجلس الدولي للغة الفرنسية بباريس، دراسة عن العلاقة التي تربط بين علم المصطلحات والترجمة بعنوان: "علم المصطلحات والترجمة: بعض العناصر" « Terminologie et traduction : quelques éléments، لأحمد أزورAhmed AZOUR ولويك ديبيكير Loïc DEPECKER . تتناول الدراسة تلك العلاقة الوثيقة التي تربط علم المصطلحات بالترجمة. وتشير إلى أهمية علم المصطلحات كأداة عمل لا غني عنها في تخصصات عدة كالكتابة التقنية، والبحث الوثائقي، والذكاء الاصطناعي. فقد حفل تاريخ علم المصطلحات بإضافات كثيرة أثرت مجال التواصل وذلك بدءاً من الستينيات حيث ما انفك ينفصل هذا العلم رويداً رويداً عن مجالين للتخصص ألا وهما الهندسة، والعلوم، لاسيما وأن استفحال ظاهرة استخدام اللغة الإنجليزية في المجالات التقنية والعلمية في تلك الآونة كان يشكل تهديدا كبيرا للغة الفرنسية. فمنذ ذلك الوقت فرض علم المصطلحات نفسه في المجال العملي ليصبح أحد الرهانات الرئيسية للسياسة اللغوية التي تشهد نمواً مطرداً مع تنامي الفرنكوفونية على الساحة الدولية. يقف الكاتبان في دراستهما قليلا عند القرن الثامن عشر وما شهده من تطور ملحوظ في المجالات المختلفة كالكيمياء على يد كل من لافوازييه Lavoisier وبيرتوليه Bertholet. وعلم النباتات والحيوانات على يد لينييه Linné، وما صحبه من مفاهيم علمية جديدة كان يتعين إيجاد مصطلحات لها. ومن هذا المنطلق جعل المتخصصون يبحثون عن المصطلح المناسب فسلكوا نهجاً لا يخلو من الصعوبات، وبذلوا الجهد الجهيد فبدأوا بتحديد الأشياء، والكشف عن خصائصها، وتصنيفها، ووضع المصطلحات لكي تكون الكتابة التقنية على مستوي عال، ولتكون الترجمة متجانسة ومتوافقة والمعايير المطلوبة.

وينتقل الباحثان إلى نقطة هامة ألا وهي الرهانات المرتبطة بعلم المصطلحات، فيذكران على سبيل المثال الرهانات الصناعية، والاقتصادية، والعلمية، والثقافية، والسياسية. فالرهانات الصناعية تتمثل في تقديم وصف للعمليات، وإدارة المعلومات، والتمكن من البحث الوثائقي،

والكتابة، والترجمة. أما بالنسبة للرهانات الاقتصادية، فهي تنحصر في نمو التبادلات، وإدارة الإنتاج، ومدى ملاءمة المنتجات للأسواق أي "المركزية". أما عن الرهانات العلمية فهي تتعلق بإدخال اللغة في مجال المعلومة المتخصصة، وفي تكوين العلم، وفي هندسة المعرفة. أما فيما يتعلق بالرهانات الثقافية والسياسية فتتمثل في الحفاظ على اللغات والمطالبة بالاعتراف بالهوية. لا غرو أن التغير الاجتماعي يواكبه تغير في علم المصطلحات بل أيضا في الترجمة لا سيما وأن المصطلحات الجديدة تظهر في مختلف المجالات. فلغات التخصص تلعب هنا دورا هاما إذ تستقي من علم المصطلحات ما يثري شتي التخصصات. كما أنها تساعد المتخصصين على تنظيم فكرهم. وتنظيم النصوص المتخصصة مما يسهل وسيلة الاتصال بين الهيئات المختلفة. ففي يومنا هذا يستخدم المتخصصون مصطلحات جديدة أكثر ما يميزها هو الدقة وملاءمتها للسياق، وذلك تفادياً لأى لبس قد يحدث في المعنى أثناء عملية الترجمة. فعلم المصطلحات هو المدخل الرئيسي لفهم آليات نقل الثقافات، والحضارات بل واللغات أيضا. بعد هذه المقدمة يذهب الكاتبان إلى أن الصلة وثيقة بين علم المصطلحات والترجمة إذ يستخدم المترجمون والمترجمون الفوريون المصطلحات بشكل رئيسي. فبفضلهم يتم التواصل من خلال عملية الترجمة.

ثم ينتقل الباحثان إلى الدور الذي يضطلع به المترجم إذ يتعين عليه معرفة الوحدات الخاصة بمصطلحات اللغة التى ينقل عنها، والإلمام بمجال النص، والتمكن من اللغة التى ينقل إليها لاسيما مصطلحات هذا المجال. وإذا ما اعترضت المترجم بعض المشكلات فما عليه إلا أن يلعب دور عالم المصطلحات. فكثيرا ما تقابله مصطلحات لا ترد في المعاجم ولا في قواعد البيانات المتخصصة. فإن أكثر ما يبرز كفاءة المترجم في مجال التخصص هو تمكنه من المصطلحات من خلال فهم النص، والمفاهيم الواردة فيه، والتمكن من أساليب التعبير عنها. فالمترجم هو أول من يتعرض للمصطلحات وللمفاهيم الجديدة في لغة المصدر. ومهمته تنحصر في تقديم مقابل لها في لغة الهدف. ويتطرق الباحثان في هذا الصدد إلى نقطة غاية في الأهمية ألا وهي اختلاف الثقافات والحضارات وتنوعها مما يتطلب إعداد المصطلحات التي هي بمثابة المادة الأولية للمترجم ومن ثم نشرها. فلولا ذلك التباين بين الحضارات والثقافات لما كانت هناك حاجة ملحة إلى المصطلحات للقيام بعملية الترجمة، فأى خطأ يشوب مفهومًا ما إنما ينعكس بدوره سلبًا على المعنى ومن ثم على جودة الترجمة.

وتتوقف جودة العمل المترجم على ثلاث نقاط هامة: أولاً: فهم النص المصدر. ويتسنى للمترجم ذلك عند إلمامه بالمصطلحات والمفاهيم الواردة في النص ومن ثم نقلها إلى لغة الهدف. فالمترجم يضطلع هنا بدور الوسيط الذى ينقل فحوى النص. فعليه توخى الدقة في نقل المفاهيم وذلك بالرجوع إلى تعريف المفهوم. أما إذا ما تعلق الأمر بمصطلح جديد فعليه حينئذ أن يؤدي عمل عالم المصطلحات فيقدم تعريفا مؤقتا له بعد فهمه لتوخي الدقة في نقل معناه. ثانياً: البحث عن مقابل، إذ يحاول المترجم توصيل المعنى إلى لغة الهدف بعد فهم النص، ويقف الباحثان عند هذه النقطة لشرح كيفية إيجاد المقابل فيستطردان قائلين إن الأمر لا يتعلق بمعنى كل كلمة أي إيجاد مقابل لكل كلمة وردت في النص، بل هو بالأحرى عملية نقل المعنى انطلاقا من المصطلح وما يقابله في لغة الهدف. ففي هذه الحالة يُنظر إلى النص كوحدة كاملة ترتبط عناصرها ببعضها البعض. وعلي المترجم الاستعانه بالقواميس ثنائية اللغة أو بقواميس المفردات المتخصصة سواء كانت ثنائية اللغة أو متعددة اللغات. ثالثاً: كتابة النص بلغة الهدف، فعلي المترجم أن يكون متمكنا من أساليب لغة الهدف، و يراعي عند نقل المعنى قواعد اللغة التى ينقل إليها وتقنياتها فيحسن اختيار الجمل والتعابير الاصطلاحية الخاصة بالنص مع توخي الدقة في اختيار المتلازمات اللفظية، وفي هذا السياق تعد النصوص الموازية جد ثرية حيث تتضمن المصطلحات والتعابير

الاصطلاحية الخاصة بمجال النص. ويذهب الباحثان إلى أنه انطلاقا من الصلة التي تربط بين كل من الترجمة وعلم المصطلحات يصبح من اليسير تحديد المشكلات التي تعترض الترجمة المتخصصة. وتلك التي تعترض علم المصطلحات في فرنسا، وبلورة تصور واضح لمستقبل الترجمة في إطار الاتحاد الأوروبي الموسع.

وينتقل الباحثان إلى فكرة أخرى تتعلق بأهمية التعديل اللغوي لخدمة الترجمة، فمنذ عشرين عاما دخلت عملية إعداد اللغة حيز التنفيذ آخذة في الاعتبار الطابع الاجتماعي، واللغوي، والثقافي، للمجتمعات والدول التي تصدر عنها مختلف الخطابات لاسيما العلمية منها والتقنية. وتتأثر الترجمة – بوصفها مجالاً وثيق الصلة بعلم المصطلحات – بالتغيرات اللغوية التي تطرأ على اللغات خاصة مع انتشار العولمة، واتساع نطاقها، والتغيرات التي لحقت بمختلف القطاعات.

أما فيما يتعلق بالقضاء على القصور في مجال علم المصطلحات فيذهب الباحثان إلى ضرورة إعداد اللغة بغية حمايتها، وتسهيل الاتصال بين مختلف شرائح المجتمع والمؤسسات. فالتعديل اللغوي هو حجر الأساس الذي تقوم المؤسسات المتخصصة بوضعه فتعكف على الضبط اللغوي والمصطلحي. وفي هذا الصدد لا يغفل الباحثان تسليط الضوء مرة أخرى على لغات التخصص التي تسهم في تطور اللغات إذ إنها بمثابة أداة للاتصال إضافة إلى كونها أداة لا غنى عنها للقيام بترجمة جيدة مطابقة للمعايير المتفق عليها. وجلي أن التغير السريع هو سمة المجتمع الدولي، ومن هذا المنطلق يتعين على لغة التخصص أن تلحق بركب التطور باستحداث المصطلحات لتسهيل عملية الاتصال على المستوى الدولي، وذلك بتقديم تعريف لأى مفهوم جديد يتمخض عن التطور الاجتماعي، والتكنولوجي. فعلى اللغة أن تكون مقننة، وثرية بالمصطلحات المناسبة التي تم وضعها وفقا للمعايير المطلوبة، وذلك لتتعايش مع لغة يتم نشرها على نطاق واسع، وفي هذا المقام يمس الباحثان هنا نقطة هامة تتعلق بضرورة وضع سياسات لغوية فعلية.

ويعرض الباحثان في هذا الشأن لمشكلة تتجاوز مسألة التعديل اللغوي الذي يعد عاملاً أساسياً للقيام بترجمة على مستوى عال، فهذه المشكلة تتعلق بإعادة الترجمة. فعلي حد قولهما، الترجمة غير المطابقة للمعني تستلزم إعادة الترجمة، وإعادة الترجمة تتطلب بدورها إعداداً على المستويين اللغوي والمصطلحي. فالمصطلحات الإنجليزية الجديدة التي ظهرت مع التطور التكنولوجي كانت في بادئ الأمر تكتب كما هي دون البحث عن مقابل لها باللغة الفرنسية، ويسوق الباحثان في هذا الصدد مثالاً يستقيانه من مجال المعلوماتية: فمصطلح البرمجية software الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في الأوساط التقنية، أوجد له المتخصصون فيما بعد مقابلاً بالفرنسية logiciel، ويتساءل الباحثان هنا عن جدوي الترجمة إذا ما اقتصر دورها على نقل المصطلح كما هو بالإنجليزية دون تكبد العناء للبحث عن مقابل يحمل في طياته معني المفهوم ذاته بالفرنسية. ويستطردان في هذا الصدد قائلين إن ذلك لا يعني رفض المصطلحات المقتبسة من اللغات الأجنبية، إنما خلاصة القول أن الترجمة الجيدة والوافية هي تلك التي تنهل من علم المصطلحات المقنن الذي يقوم بإعداد المصطلحات من خلال تقديم تعريفات محددة لها. فالمترجم يلجأ إلى المصطلحات التي قامت المؤسسات المعنية باعتمادها ليثقل بها ترجمته. ولا يغفل الباحثان أنه تم تشكيل العديد من اللجان المتخصصة في فرنسا وفي كيبيك (كندا) Québec للتصدي لظاهرة المصطلحات الإنجليزية الدخيلة التي استفحلت مؤخرا، ويعرضان للخطة اللغوية العامة التي تندرج تحتها عملية إعداد المصطلحات المنوط بها مهمة البحث، والتقعيد (إثبات الأصول اللغوية) normalisation ، والنشر والتوطين (توطين المصطلح في اللغة) implantation ، والتقييم أو فرض الرقابة، والاستحداث.

ويتوقف الباحثان عند قضية المصطلحات الإنجليزية الدخيلة على اللغة الفرنسية إذ ظهر حديثا مصطلح الكلمات "المهاجرة" migrateurs . ويستهلان هذا الجزء بعرض موجز لتاريخ هذه القضية بدءا بالقرن الثامن عشر حتى يومنا هذا حيث بدأت هذه الظاهرة باستخدام الكلمات الإنجليزية الدالة على الجهات الطبيعية الأربع: الشمال، والجنوب، والشرق، والغرب Nord، Sud، Est ، Ouest وكلمة سفينة bateau المشتقة من لغة روما القديمة (لغة مشتقة من اللغة اللاتينية) langue romane والتي ترجع جذورها إلى كلمة بسيطة من أصل أنجلوسكسوني. ثم اتسع نطاق الكلمات المقتبسة مع تطور العلاقات بين شعوب العالم وخاصة بين الفرنسيين، والإنجليز، والأمريكيين، وما تمخض عنه من اتصال دائم بين اللغات. ويرى الباحثان أن قضية الكلمات المقتبسة من اللغة الإنجليزية أو الأمريكية (لا يفرق الباحثان بين اللغتين في دراستهما) ليس مجرد "مساس" باللغة الفرنسية بل إن الأمر يتجاوز ذلك. فاقتباس العديد من الكلمات من اللغة الإنجليزية دون الإلمام بمعناها العلمي من شأنه أن يحول دون استيعاب المفهوم. وفي هذا الصدد يسلط الباحثان الضوء على دور المترجم والمهام المنوطة به للحفاظ على اللغة، ولتوصيل المفهوم إلى لغة الهدف. فالأمر ليس سهلاً خاصة أنه يتعامل مع مصطلحات جديدة أو مصطلحات لم يتم الاتفاق عليها بعد لاعتمادها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وجود مشكلة أخرى تتعلق بعدم القدرة على تعريف المصطلح.

ويقترح الباحثان في هذا المقام وضع مادة أولية من المصطلحات لكل مترجم تضم كل المجالات. فما على المتخصصين سوى جرد هذه المصطلحات الدخيلة لتفادي الأخطاء في الترجمة كالإتيان بعكس المعني أو كما هو الحال في الترجمة بالنسخ calque أو الترجمة الحرفية traduction littérale. ويأتي ذكر الأعمال التي تقوم بها اللجان الوزارية للمصطلحات في فرنسا commissions ministérielles de terminologie كدليل يعضد اقتراح الباحثين، حيث تقوم بدور فعال للحد من الاستخدام المفرط للكلمات الدخيلة بإيجاد المقابل الفرنسي لها لا سيما في مجال المعلوماتية. فالجهد الذي تبذله هذه اللجان إنما مؤداه الحفاظ على اللغة الفرنسية ووصف المفاهيم من خلال إطلاق مسميات محددة على أشياء مختلفة في كل مجال من المجالات. في بعض الأحيان تكون الوحدات اللغوية للمقابل المقترح طويلة. وتتسم بالطابع التحليلي لتوضيح المفهوم كالمصطلح الإنجليزي سَفر تشجيعي incentive وما يقابله بالفرنسية voyage de stimulation، ويذهب الباحثان في ختام هذا القسم إلى أن هذه اللجان جاءت بمصطلحات جديدة مما يعني أن تحديث المصطلحات يدخل في إطار التعديل اللغوي والمصطلحي.

ويحدد الباحثان مجالين يكثر فيهما استخدام الكلمات المقتبسة من الإنجليزية ألا وهما الاقتصاد والمعلوماتية، ويرجعان ذلك إلى الهيمنة الأمريكية في هذين المجالين، وعلى الرغم من وجود مصطلحات مقابلة بالفرنسية فإن استخدامها في الأوساط المهنية ليس شائعا؛ فالعاملون في مجال المعلوماتية يفكرون باللغة الإنجليزية. والأمر لا يتعلق فقط بضرورة إيجاد مقابل فرنسي للمفهوم بل باعتماده ثم توطينه في اللغة ولتحقيق ذلك يتعين أن يكون هناك وعى لغوى يقوم بوضع أداة للمصطلحات المعتمدة على المستوى التقني والمصطلحي، وبتوحيد استخدامها بشكل موضوعى لساعدة المترجم المتخصص. وهذا من شأنه أن يسهل على القائمين باللغة حمايتها من المصطلحات الدخيلة طالما أن المترجم سيتبع تلك القواعد المنسقة لعملية الترجمة، إلا أن الحاجة التجارية قد تستدعي في بعض الأحيان استخدام المصطلح المقتبس لشيوعه بين الناس، فعلى سبيل المثال مصطلح طيران شارتر(الرحلات المؤجرة) chartered flight يستخدم بالفرنسية vol charter بالرغم من اعتماد مقابل له بالفرنسية. vol nolisé و vol affrété، ويخشى العاملون في مجال السياحة من استخدامه لعدم شيوعه بين الناس فيبدو لهم وكأنه نظام جديد للرحلات الجوية فلا

يقبلون عليه. وهنا يلفت الباحثان الانتباه إلى ضرورة أخذ ظاهرة العولة في الاعتبار حيث إن استخدام vol charter سيكون أفضل من vol affrété vol nolisé، لأن هذا المصطلح يخاطب الناس على المستوى الدولي ولا يقتصر فقط على الناطقين باللغة الفرنسية. فعلي المترجم أن يكون مطلعا على كل ما يحدث من تطور وتغيُّر في المجالات المختلفة الصناعية منها. والاقتصادية. والتكنولوجية وما يصاحبها من مفاهيم ومصطلحات جديدة. كما أن المهمة المنوطة بعالِم المصطلحات هي وضع أداة ثرية ومناسبة في متناول المترجمين لتفادي حدوث أية تداخلات بين اللغات.

ويعرض الباحثان في دراستهما لنقطة تتعلق بأربعة اختلافات في كل من اللغة الأصل واللغة الهدف تنشأ عن اختلاف الوحدات في اللغتين كالتباين في تجزئة المفاهيم وتقديمها باللغة الأخرى. والاختلاف في تقديم المفهوم. والتقارب الخاطئ للمفاهيم الناشئ عن التقارب الشكلي. وعدم استيفاء شرح مفهوم ما في لغة بعينها. ويتناول الباحثان هذه النقاط تفصيلاً من خلال الأمثلة على اللغتين الإنجليزية والفرنسية، فعلي سبيل المثال نجد كلمة خروف بالفرنسية mouton ومقابلها بالإنجليزية sheep/ mutton . فكلمة خروف بالفرنسية لها معنيان. المعني الأول يشير إلى الحيوان ذي الأرجل. أما المعني الثاني فيشير إلى لحم الخروف، وهنا تكمن المشكلة في اختيار اللفظ المناسب إذا لم يتوخ المترجم الدقة فيفهم مقصد الكلمة في السياق. فالمعنيان ينتميان إلى مجالين مختلفين. الأول ينتمي إلى مجال الحيوانات. والثاني ينتمي إلى مجال التغذية، مما يعني أن هناك ترجمتين مختلفتين تحملان معنيين مختلفين تماما. فالأمر يتعلق هنا إذن بالمجانسة homonymie. فعلي المترجم في هذه الحالة أن يفرق بين المجالات المختلفة. ويعتمد على التعريفات المصطلحية ليعطي المعني الدقيق المناسب. ومثال آخر للتأكيد على فكرة المجانسة وتعدد المعاني polysémie كلمة جناح بالفرنسية aile وتعني في مجال علم الطيور جناح الطائر. وفي مجال علم الطيران تعني جناح الطائرة. فبما أن لكل لغة تقنياتها وطرق التعبير الخاصة بها فعلي المترجم مراعاة ذلك دون الوقوع في شرك الجانب اللغوي ودون إغفال الجانب المنطقي. وعلي سبيل المثال. كلمة papillon بالفرنسية تعني في مجال الحشرات الطائرة "الفراشة". أما في مجال الفيزياء فهناك ما يطلق عليه سرعة التأثر بالشروط الأساسية effet papillon. فالأمر هنا يتعلق بمفهوم يقوم المترجم بفهمه أولا ثم تعريفه؛ لأن لكل لغة حقولها الدلالية الخاصة بها. وبالنسبة لعدم وجود المفهوم ذاته في لغة الهدف، يسوق الباحثان مثالا على ذلك في اللغتين الفرنسية والإنجليزية؛ فبينما تفرق اللغة الفرنسية بين fleuve و rivière (وهما بمعني نهر، تعني الكلمة الأولي fleuve أنه يصب في البحر أما الثانية rivière فتعني أنه ليس له مصب بالبحر) لا نجد في الإنجليزية إلا كلمة واحدة ألا وهي river. وإذا ما تعذر إيجاد مقابل دقيق للكلمة تؤدي نفس المعني في لغة الهدف. فيتعين على المترجم أن يقوم مقام عالم المصطلحات ويأتي بالكلمات الجديدة لنقل المفهوم. فكلمة أسبرين لها عدة طرق للصياغة. فهي في المجال الطبي تستخدم باسم حمض الأسيتاليسيليك acide acétylsalicylique وفي المجال التجاري باسم الأسبرين بل ويطلق عليها أحيانا الأسبرو. فكل بلد تروج لمنتجها باستخدام الكلمة الأكثر شيوعا لديها، ومن هنا تأتي أهمية البحث عن تعريف المصطلح وتحديد مجاله للإلمام بالموضوع وبالمفهوم المراد ترجمته.

فاللغات على حد قول الباحثين، تتفاعل مع مفهوم التقنية الذى ينشأ عن مناخ تقني أو علمي. فالتقنية تضفي بدورها على الوحدات اللغوية صبغة تخصصية. فإذا ما أراد المترجم أن يعطي معني مفهوم القوة force في مجال الفيزياء باللغة الإنجليزية فيأتي بمصطلح مقابل له في نفس المجال ألا وهو force أما إذا كان المصطلح في الفرنسية يعني القوة العضلية، فالمقابل يكون مختلفاً إذ إن هذا المعني يعبر عنه بالإنجليزية بكلمه strength.

ويتطرق الباحثان بعد ذلك إلى مشكلة تعترض المترجم ألا وهي تعدد المعاني polysémie لا سيما في النصوص المتخصصة حيث يصعب الاختيار بين الكلمات المتقاربة في المعنى كما نجد في اللغة الفرنسية كلمات كشعبة نهر، وقناة، ومضيق، ومدخل، ولسان، وممر، ومجاز، وقناة ملاحة، وممر بحري passage، ouverture، goulet، entrée، détroit، canal، bras، passe ou raz حيث الاختلاف الدقيق في المعنى فإذا ما أراد المترجم ترجمتها إلى الإنجليزية يحار بين كلمات مختلفة منها arm of the sea، reach، canal، channel، entrance، gat، fairway، gut، inlet، lane، lead، mouth، narrows، pass، opening، passage، race، slough، sound، strait، swash . ويستطرد الباحثان في دراستهما فيلفتان النظر إلى الطريقة الخاصة بكل مترجم للكشف عن المعاني والبحث عن المفاهيم. فمنهم من يلجأ إلى قواعد البيانات، ومنهم من يستخدم المعاجم المتخصصة، ومنهم من يبحث عن أفضل مقابل في قواميس اللغة العامة التي يكثر فيها تعدد المعاني للكلمة الواحدة. فالتعديل اللغوي ولا سيما تقنين المصطلحات يلعب دورا هاما لتعريف كل مصطلح في مجال بعينه. فالقواميس المتخصصة لا تكون دقيقة بالشكل الكافي فلا يكون بالضرورة لمصطلح ما في اللغة المنقول عنها مقابل في لغة الهدف يعطي نفس المعنى. فهناك على سبيل المثال اختلافات في الأنظمة القضائية، والسياسية، والاجتماعية، وما على المترجم إلا أن يتوخي الدقة ويحسن اختيار المصطلح بعيداً عن أي خلط أو التباس قد يشوب المعنى. ففي مجال الهيدروغرافيا (علم وصف المياه) hydrographie يأتي مصطلح entrée بالفرنسية تارة بمعنى مدخل وتارة بمعنى لسان، والفرق هنا يحدده تعريف المصطلح نفسه حيث في المعنى الأول: "ممر يؤدي إلى ميناء أو مرفأ أو قناة". والتعريف الثاني: "فتحة توصل الخليج الصغير بالبحر". وبالارتكاز على التعريفين يكون المقابل بالإنجليزية للمعنى الأول entrance وللمعنى الثاني mouth. فالتعريف له أهمية كبيرة لتحديد المعنى بشكل دقيق. والمهمة المنوطة بعلم المصطلحات هي إعطاء مدلول وتعريف لكل مفهوم يسبقه تحديدٌ للمجال. فالترجمة المتخصصة تعتمد على مدلول المصطلح وليس على معنى الكلمة. فعلى كل متخصص أن يطلق على الأشياء الأسماء المناسبة لها من لغة إلى أخرى لأن المهمة المنوطة بعالِم المصطلحات هي العمل في مجال اللغات المختلفة لإعداد أداة معتمدة للترجمة تتسم بالثراء وتبعد كل البعد عن التباس المعنى. ويُنهي الباحثان هذا القسم بمثال يسوقانه عن المصطلح الفرنسي نقطة تفتيش point de contrôle ومقابله الخاطئ بالإنجليزية control point الذى يأتي بمعنى نقطة الارتكاز أو غرزة التطريز، وذلك مرده إلى أن مدلول كلمة contrôle بالفرنسية الذي يعطي معنى التحكم أو التفتيش في إطار عملية ما أو مجموعة من العمليات مختلف عنه في الإنجليزية حيث لا يأتي إلا بمعني التحكم فقط.

تتطرق الدراسة بعد ذلك إلى أهمية تقعيد المصطلحات الجديدة normalisation. فالتسميات والدلالات المختلفة تدفع المتخصصين إلى القيام بالتقعيد المصطلحي والتقني للأشياء. فاللجنة الدولية للتقعيد Comité international de normalisation (ISO) تتضافر جهودها مع العديد من المنظمات الدولية لوضع أداة للمصطلحات يثق بها المترجمون. وفي هذا المقام يستشهد الباحثان بواقع الشركات الفرنسية إذ إن التقعيد المصطلحي في هذا المجال لا بد وأن تواكبه فرنسة francisation هذه الشركات، ومختلف الأنشطة التقنية، والاجتماعية والاقتصادية ليتسنى تزويدها بالمصطلحات الفرنسية اللازمة. فعملية تقعيد المصطلحات الجديدة في مجالات التخصص تهدف إلى توحيد استخدام المصطلح في مجال بعينه. فكل تقعيد يأتي بعد الاتفاق في الآراء بين المتخصصين لتيسير نقل المعرفة دون التباس في المعني ليكون اختيار المصطلح المناسب ما بين العديد من المصطلحات أمراً لا تشوبه شائبة.

وفي هذا الصدد يتحدث الباحثان عما يسميانه بـ"تعديل الترجمات" aménagement des traductions إذ إن تقعيد المصطلحات يتبعه التطبيق، أي استخدام هذه المصطلحات في مجالات التخصص، ولن يتأتى ذلك إلا بابتكار المصطلحات الجديدة والعمل على نشرها. لكن الذي يؤرق الباحثين هو مدى استجابة الناس لهذه الاستخدامات الجديدة إذ ما هو متعارف عليه وشائع بين الناس يطغي على ما يقعده المتخصصون من مصطلحات. وفي هذا الصدد يثير الباحثان قضية هامة هي توطين المصطلحات الجديدة في اللغة implantation والعمل على نشرها. فلا يظهر المصطلح الجديد بشكل عشوائي، إنما يتجلى في نطاق نشاط معين بعد اتفاق المستخدمين في هذا المجال فيما بينهم عليه ووضع تصور لمدى إمكانية انتشاره وتقبله على هذا النحو. ويعتمد الباحثان في دراستهما على دراسة علمية أجرتها المفوضية العامة للغة الفرنسية في فرنسا في عام ١٩٩١ حول المجهودات الرامية إلى الفرنسة وأثر ذلك على مستخدمي المصطلحات الجديدة. إلا أن هناك سؤالا هاما يطرحه المتخصصون: "كيف تتم عملية توطين مصطلح ما في اللغة ومتى يتسنى لنا القول بأن مصطلحاً ما تم توطينه بالفعل في اللغة؟" ففي مجال المعلوماتية أثبتت الدراسة أن العديد من المصطلحات الجديدة التي تم توطينها في اللغة الفرنسية حلت محل المصطلحات الإنجليزية مثل مصطلح برمجية software الذي حل محله بالفرنسية logiciel ، وفي مجال السمعيات والبصريات، مصطلح جهاز الموسيقي المحمول walkman الذي حل محله بالفرنسية baladeur. ويُطري الباحثان على هذه الدراسة إذ أتت بنتائج إيجابية فهي مثال جدير بأن يُحتذى به لحماية اللغة الفرنسية من المصطلحات الدخيلة. فشيوع المصطلح الجديد بين الناس. والعمل على توطينه في اللغة هو محور جد هام يبرز أهمية إعلان استخدام المصطلح بشكل رسمي. فهناك العديد من المصطلحات التي تم الإعلان عن استخدامها رسمياً إلا أنها ليست شائعة بين الناس وأصبحت في طي النسيان حتى إن استخدامها بات أمراً محالاً إذ يتعذر على الناس فهمه لعدم شيوعه، فعلي سبيل المثال يعد مصطلح سيناريو الصور scénarimage غير شائع في الفرنسية على الرغم من اعتماده بشكل رسمي، ولا يزال المصطلح الإنجليزي story board هو المستخدَم، لذلك يختار المترجم المصطلح الشائع بالإنجليزية حتى يفهمه القارئ ويضع جانباً المصطلح الفرنسي الذى تم وضعه.

ويختم الباحثان دراستهما بالحديث عن التعددية اللغوية الأوروبية حيث اتسع نطاق الاتحاد الأوروبي ليضم ٢٥ دولة أوروبية تتباين فيها الأنظمة السياسية، والقانونية، والاقتصادية، والمصرفية. والسؤال الذي يبرز هنا هو ما السبيل إلى ترجمة دقيقة لهذه المفاهيم المختلفة إلى لغات دول الاتحاد الأوروبي؟ سؤال يُطرح رغم عدم إغفال العون الذي تقدمه قاعدة البيانات EURODICAUTOM للمترجمين. فالأمر ليس سهلاً، فعلي سبيل المثال إذا ما تعلق الأمر بترجمة المجال الزراعي فسيكون الأمر معقداً خاصة إذا ما كانت الأدوات المستخدمة مختلفة. والقوانين الزراعية والسياسة الزراعية متباينة. فالسبيل الوحيد هو التوصل إلى حل وسط للمصطلحات المستخدمة، فالأمر قد يتجاوز ذلك لينذر باندلاع حرب بين المفاهيم الأوروبية المختلفة أو بظهور حق الفيتو اللغوي على مصطلح ما. ويسوق الباحثان مثالاً على ذلك في مجال الأسماك حيث يتعين على المترجم أن يتوخي الدقة في اختيار المقابل لمصطلح سمك بالفرنسية poisson عند نقله إلى الإسبانية إذ نجد مصطلحين أحدهما يستخدم للدلالة على السمك الحي pes . والآخر للدلالة على السمك الميت أو السمك الذي تم اصطياده pescado. ويخلص الباحثان إلى أنه يتعين الحفاظ على التعددية اللغوية في أوروبا مع العمل ملياً على تحقيق التجانس بين المفاهيم من خلال تشجيع التعاون بين هيئات دول الاتحاد الأوروبي المعنية بتقنين المصطلحات لتتمخض عن ترجمات على مستوى عالٍ يفهمها الجميع.

يعد موضوع العدد رقم ١٤٢ (أبريل- يونيو ٢٠٠٦) لدورية **"دراسات في اللغويات التطبيقية"** (études de linguistiques appliquées) الصادرة عن دار النشر ديدييه كلينكسيك Didier Edition Klincksieck موضوعاً حيوياً جداً: اللغات، والثقافات، والنوع "إنها المساواة". تصدر هذه الدورية الدولية كل ثلاثة أشهر. وتعنى بمجال تعليم اللغات والثقافات وعلم المفردات الثقافية lexiculturologie. وفي العدد دراسات جد شائقة عن المساواة اللغوية بين التذكير والتأنيث. بعضها يتطرق إلى مكانة المرأة والرجل في الكتب المدرسية لتعليم اللغات كدراسة بعنوان: "إلى الأمام أيتها الفتيات! صورة الرجال والنساء في كتب تعليم اللغات الحية في فنلندا" لكاترين كرو Catherine Cros حيث يشجع القائمون بالتعليم الفتيات منذ الصغر على العمل في المستقبل بتقديم نماذج لسيدات عاملات في المجال الاقتصادي والسياسي لإبراز دور المرأة في الحياة المهنية وتفضيلها العمل على أن تلزم المنزل وتتفرغ للأعباء المنزلية. فجميع النماذج التي تقدمها كتب اللغات سواء كانت السويدية أو الإنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الروسية ترمي إلى غرس الطموح، والاستقلالية، والاعتماد على النفس لدى الفتيات. تتساءل الباحثة في مستهل دراستها عن هذا النموذج الذي تطلق عليه لقب "التمييز الجنسي المعكوس" sexisme inversé الذي يملأ كتب تعليم اللغات في فنلندا فتقول: "هل ينم هذا التمييز عن عدم المعرفة الوافية بالبلاد المذكورة أم إنه يعبر عن الإرادة السياسية للدولة الفنلندية؟".

للإجابة على سؤالها تعرض الكاتبة في مستهل دراستها للاهتمام الذي توليه فنلندا للغات الأجنبية، فاللغة السويدية (اللغة الرسمية الثانية في البلاد) واللغة الإنجليزية هي لغات شبه إجبارية، وعلي التلاميذ أن يختاروا ما بين اللغة الألمانية، والروسية، واللغات اللاتينية. أما عن منهج التعليم فهو يعتمد على الدروس التي يلقيها الأستاذ وعلي نظام نقل المعلومة. وقامت الباحثة في دراستها بتحليل خمسة وخمسين كتابا مدرسيا لتعليم اللغات السويدية، والإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والإسبانية، والروسية الصادرة في الفترة ما بين عام ١٩٩٤ و٢٠٠٣. وتلحظ الباحثة من خلال الدراسة أن عدد صور النساء يفوق عدد صور الرجال حتى إن هناك تفاوتا في عدد صور النساء والرجال في كتب اللغة الألمانية حيث تجاوزت صور النساء صور الرجال بنسبة ٥٩ ٪ وفي الكتب الروسية بنسبة ٦٤ ٪. وتظهر غالبية النساء في بعض هذه الكتب ذكية، وطموحة، ونشيطة، ومثقفة، وتتمتع بشخصية قوية، ومهتمة بما يدور حولها من أحداث، وعلي أتم الاستعداد لمد يد العون للغير، وتتحلي بروح المغامرة. بينما يظهر الرجل كسولا، وجبانا، وضعيفا بدنياً، يفضل ملازمة المنزل، ولا يحسن التصرف، وضعيف الشخصية، ولا يحسن استخدام التكنولوجيا الحديثة. أما إذا كانت هناك مباراة ما بين صبي وفتاة فالفتاة هي التي تكسب المباراة دون منازع. وكثيرا ما ترد في الكتب نماذج لمشاهير حفل بهم التاريخ، ومعظمهم من النساء ممن برعن في مجال الفن، والتمثيل، والغناء، والكتابة من أمثال جريتا جاربو Greta Garbo، وإنجريد برجمانIngrid Bergman ، وأستريد ليندجرنAstrid Lindgren ، أو ممن اشتغلن بالسياسة، ووصلن إلى السلطة، واعتلين أكبر المناصب، ويعتبرن رمزاً للدولة أمثال ماريان Marianne رمز الدولة الفرنسية، وتمثال الحرية، وملكة السويد، والملكة فيكتوريا ملكة انجلترا.

أما عن الإطار الذى يظهر فيه الآباء فغالبا ما يكون عائلياً حيث يظهرون بصحبة الأبناء أكثر مما تظهر الأمهات معهم. فالاهتمام بالحياة العائلية وشؤونها إنما هو أمر يشغل بال الآباء أكثر مما يشغل بال الأمهات. كما تظهر السيدات وهن يمارسن العمل، والهوايات، ويستقللن وسائل المواصلات. فلم يعد ظهورهن مقصورا على المطبخ. أما عن المهن التي تمارسها المرأة فهي تتعلق بمجالات التدريس، والبحث، والإعلام، والطب. فهي مهن ذات وجاهة اجتماعية تحتل النساء فيها الصدارة حيث تكون مديرة لشركة، ومحامية، وقاضية، وعالمة فضاء. وتسوق الباحثة

ما يدعم ملاحظتها بحوار يدور في أحد الكتب بين صبى وفتاة عن المهن التي يودان ممارستها في المستقبل. فبينما تختار الفتاة أن تعمل كعالمة فضاء، أو جراحة أو طبيبة بيطرية نجد الصبي يتمنى أن يكون مهندسا معماريا أو نجما غنائيا أو لصاً. كما نجد نموذج الفتاة الجادة التي تعكف على الدراسة، وعلى أداء الواجبات المدرسية أما الصبي فنجده على عكس ما هو متعارف عليه لا تستهويه المجالات العلمية. أما عن الأعباء المنزلية ففي أغلب الأحيان يقوم بها الرجال فنجد في أحد الكتب الرجل وهو يرتب حجرة الصالون، بينما المرأة منهمكة في الحديث على الهاتف. والرجل يهتم بالأطفال، فهو يغير الحفاضة للصغير، ويطعمه، ويقرأ له قصة قبل النوم.

تنتقل الباحثة إلى نقطة أخرى تتعلق بالهوايات التي يمارسها كل من الرجال والنساء كما جاءت في الكتب المدرسية. تمارس الفتيات والنساء أكثر ما يمارسن الرياضات الفردية كألعاب القوى، والرقص، والفروسية، والرماية، و يمارسن أيضاً الرياضات البحرية والرياضات القتالية إضافة إلى الرياضات التي طالما كانت حكراً على الرجال ككرة القدم، والهوكي، وكرة المضرب الأميركية baseball. أما عن الرياضات التي يمارسها الرجال فهي الرياضات الجماعية ككرة القدم الأوروبية أو الأمريكية، والهوكي على الجليد. أما عن الصيد فهو وقف على الرجال سواء كان صيد السمك أو صيد الحيوانات والطيور. أما عن الألعاب التي تظهر مع الفتيات، فتلحظ الباحثة اختفاء الدمي ومآدب الطعام لتحل محلها المكعبات، والسيارات، والعرائس المتحركة. وتضيف الباحثة أنه عند تنكر الفتيات لا يرتدين أبداً زى الأميرة بل يؤثرن ارتداء زى الفارس أو الطبيب.

وتستطرد الباحثة في دراستها بسؤال تطرحه يعبر عن دهشتها إزاء هذه النماذج التي يقدمها مؤلفو الكتب المدرسية حيث إنها لا تتطابق مع الواقع الأوروبي. وتستشهد على ذلك بنموذج المرأة الفرنسية التي مازالت تعاني من عدم المساواة مع الرجل في مضمار العمل حيث تتقاضي مرتبا يقل بنسبة ٢٠ ٪ عما يتقاضاه الرجل الحاصل على نفس درجتها العلمية وفي نفس منصبها. فتتساءل عما إذا كانت هذه النماذج منقولة عن المجتمع الفنلندي. فالكتب المدرسية الأوروبية لا ترد فيها السيدات بنفس القدر الذي نجد فيه الرجال كما أنها دائما ما تظهر بشكل نمطي أي بمظهر المرأة الخاضعة والسلبية. فالصورة التي ظهرت بها المرأة الفرنسية في الكتاب الفنلندي لتعليم اللغة الفرنسية لا تعبر عن روح المجتمع الفرنسي ولا عن واقع الحياة العائلية الفرنسية (الرجل يمكث في المنزل للقيام بالأعباء المنزلية والمرأة تنخرط في حياتها المهنية وأنشطتها الترفيهية).

وتتساءل الباحثة في دراستها عما إذا كانت كتب تعليم اللغات الأوروبية تعكس واقع المرأة الفنلندية. فقد حفل تاريخها بالنضال والكفاح حتى حصلت على المساواة في الناحية الاقتصادية مع الرجل. كما أن السيدات في فنلندا هن أول من حصل على حق التصويت وحق إعادة الانتخاب في عام ١٩٠٦. وتلمح الباحثة أن التاريخ الحديث يشهد على ذلك فنجاح السيدة تارجا هالونين Tarja Halonen في الانتخابات الرئاسية في السادس من فبراير عام ٢٠٠٠ وإمساكها بزمام الحكم ليس بالأمر الغريب. كما أنها شجعت السيدات في فنلندا على دخول المجال السياسي فقامت بتعيين ثمان سيدات في وزارات مختلفة. كما حصلت أيضاً في الانتخبات البرلمانية على ٣٧ ٪ من المقاعد. فالفتيات في فنلندا تعتزم خوض غمار السياسة أكثر من الفتيان. والمرأة الفنلندية تحتل مكانة مرموقة في الإدارة السياسية والاقتصادية للبلاد، غير أن الدراسات أثبتت أن هناك ٦٠ ٪ من الأعباء المنزلية كنظافة المنزل وتربية الأطفال تقع على عاتق المرأة الفنلندية بل وتثقل كاهلها. والرجال لا يتقبلون وضعهم على قدم المساواة مع المرأة بهذه البساطة، فالأمر جد عسير، وينعكس على العلاقات بين الجنسين حيث أثبتت الإحصائيات استفحال العنف المنزلي في فنلندا عنه في البلاد الأوروبية الأخرى. فالتجمعات المختلفة لمناصرة حقوق المرأة تنظر باهتمام كبير إلى نظيراتها

الأوروبية كالجمعية الفرنسية "لا عاهرات ولا خاضعات" Ni putes ،Ni soumises الموجودة أيضاً في السويد.

وتنتقل الباحثة إلى نتيجة الدراسة التي أجرتها فتخلص بعد عرضها الشائق إلى أن النموذج النسائي في الكتب المدرسية للغات الحية لا يمثل البتة واقع المرأة الفنلندية ولا المرأة الأوروبية (الفرنسية والإسبانية). وعلى الرغم من أن المرأة الفنلندية أحسن حالا من نظيراتها في البلاد المطلة على البحر الأبيض المتوسط فمازال أمامها الكثير لنيل ما يتبقى لها من حقوق لتكون على قدم المساواة مع جاراتها من اسكاندينافيا Scandinavie . وترى الباحثة أن هذه النماذج لا تدل على جهل واضعي المناهج بالمجتمعات التي يقدمونها في الكتب. بل تعبر عن الإرادة السياسية للدولة الفنلندية لتشجيع الفتيات على العمل في مضمار السياسة والاقتصاد بالخروج على الدور التقليدي لها ليحل الرجل محلها في القيام بالأعباء المنزلية.

وتختم الباحثة مقالها بالرجوع إلى قانون نظام التعليم في فنلندا رقم ٦٢٨ لعام ١٩٩٨ حيث يحتوى على أهداف السياسة التعليمية الفنلندية فينص على تحقيق مجانية التعليم. وإيلاء قضية المساواة الاجتماعية بين الجنسين أهمية كبيرة بل إعطائها الأولوية للنهوض بها. فتعطي للجنسين دروسا في الحياكة والنجارة. وتتساءل الباحثة عن إمكانية تطبيق نموذج "التمييز الجنسي المعكوس" في فرنسا لبث روح الاستقلالية والاعتماد على النفس ولتحقيق تكافؤ الفرص.

في العدد ١٦٤ (ديسمبر ٢٠٠٦) لمجلة **"لغات"** Langages التي تصدر كل ثلاثة أشهر عن دار النشر لاروس. دراسات متنوعة مثيرة للاهتمام حول موضوع "مراجعة النص: المناهج والأدوات والخطوات". فهذا العدد ثري بالدراسات والأبحاث التي تثير مسألة المراجعة Révision حيث يختلف الباحثون حول تعريفها حتى غدا استخدام الكلمة شائعا دون تحديد تعريف بعينه. فبينما يعرفها البعض على أنها عملية فرعية من عمليات الكتابة يعرفها البعض الآخر على أنها إحدى مكونات عملية مراقبة المنتج الكتابي. ومنهم من يقرن معناها بإدخال تعديل فِعْلِيّ على النص أو على جزء منه ومنهم من يراها بمثابة تمحيص للنص أو الرجوع إلى النص دون أن يعني ذلك بالضرورة إدخال تعديلات عليه، فهي تارة نشاط منضبط وتارة أخرى نشاط أوتوماتيكي. فكلمة مراجعة يشوبها التباس في المعنى لدى كثير من المتخصصين. وتؤكد دراسات العدد على هذه المشكلة. فالأمر ليس سهلا إذ تعددت التعريفات من باحث لآخر، ومن نموذج لآخر، ومن بحث لآخر بل ولدى نفس الباحث بل وفي نفس المقال نجد تعريفين مختلفين لكلمة "مراجعة".

ففي دراسة للوران هرلي Laurent Hurley بعنوان: "مراجعة النص، مقاربة علم النفس الإدراكي" « La révision de texte : l'approche de la Psychologie cognitive » تستهل الباحثة دراستها بتحديد هدفها فهي على حد قولها، ترمي إلى توضيح مفهوم المراجعة الذي يختلف حوله الباحثون. فمراجعة النص هو مجال بعينه من مجالات البحث في علم النفس الإدراكي منذ ما يقرب من ٢٥ عاما. وتعرض الباحثة بإيجاز ما أثاره نموذج هايس وفلاور Hayes et Flower من ضجة في عام ١٩٨٠ حيث قدم تعريفاً للمراجعة على أنها عملية فرعية لعملية الكتابة التي تمر بأربع مراحل: وضع الخطة، والترجمة، والمراجعة، والرقابة. ومنذ ذلك الحين تتوالي الدراسات والأبحاث حول هذا الموضوع الشائك غير أنها لم تسفر عن نتيجة من شأنها أن تفصل في الخلاف القائم بين الباحثين في هذا المجال حول تعريف كلمة مراجعة.

وتجعل الباحثة دراستها في أقسام، تتناول في أولها خصائص عملية الكتابة. والمفاهيم الثلاثة الرئيسية للمراجعة، والمناهج الخاصة بدراسة المراجعة ثم نموذج كل من هايس وفلاور الصادر في عام ١٩٨٠ ثم نموذج كل من سكارداماليا Scardamalia وبريتر Bereiter الصادر في

عام ١٩٨٣ ثم نموذج هايس وفلاور وشريفر Schriver وستريتمان Stratman وكاري Carey الصادر في عام١٩٨٧ ثم أخيرا نموذج هايس الجديد الصادر في عام ١٩٩٦.

تستهل الباحثة الجزء الأول من دراستها بتوضيح عملية الكتابة وخصائصها في علم النفس الإدراكي. فكتابة النص هي بصفة عامة عملية اجتماعية واستراتيجية تحركها أهداف معينة، وتخضع لعدة قواعد، وتنبض بالموارد المعرفية، فهي أشبه بعملية حل لمشكلة تتكون من عدة عمليات فرعية تتفاعل فيما بينها وفقا لديناميكية معينة. فقبل ظهور نموذج هايس وفلاور في عام ١٩٨٠ شاعت مقاربتان لهذا الموضوع. الأولي يمثلها مجال التربية حيث يرى أن عملية كتابة النص منظمة بشكل خطي، وتمر بمجموعة من المراحل المتتالية: مرحلة ما قبل الكتابة، ومرحلة الكتابة، ومرحلة إعادة الكتابة. وعلي سبيل الاستشهاد تورد الباحثة ما جاء على لسان وايت Wite (1985) حيث وصف هذه العملية بأنها "نموذج تقليدي خطي لمراحل عملية الكتابة". نجد هذه المقاربة أيضا عند موراي Murray (١٩٧٨) فعملية الاكتشاف التي تظهر أثناء عملية الكتابة تمر بثلاث مراحل: مرحلة التوقع، ومرحلة الرؤية، ومرحلة المراجعة Prévision, vision, révision فتأتي مرحلة المراجعة بعد مرجلة إنتاج النسخة الأولي للنص. أما عن المقاربة الثانية التي تستقي نظريتها من علم النفس الإدراكي فتذهب إلى أن عملية إنتاج النص هى عملية "ترجمة" أو صياغة تحوُّل مفهومًا ما – أي الرسالة المراد توصيلها – إلى عمل كتابي. وتلفت الباحثة انتباه القارئ إلى عدم ورود ذكر كلمة المراجعة في هذه النماذج بل إن العمليات الفرعية التي تم الإشارة إليها جاءت لتعني من جهة توليد الرسالة ووضع الخطة لها، ومن جهة أخرى "ترجمة" المعنى الذي يتضمنه المفهوم في النص. وتتوقف الباحثة هنا قليلا لتمس نقطة هامة تتعلق بترجمة كلمة مراجعة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية حيث نجد ثلاثة مصطلحات تحتوى على اختلاف دقيق في المعنى مما يشكل صعوبة في الترجمة، على حد قولها: revising.revision ، reviewing. فكلمة revision تستخدم بوجه عام للحديث عن عملية إعادة النظر في نص ما بشكل منتظم بغية تحسينه. أما كلمة revising فتعني تمحيص النص لتخليصه من عيوبه، وتصحيحها أو لإضفاء تعديلات عليه. أما عن كلمة reviewing فهي تعني فحص النص أو جزء منه دون أن يعني ذلك بالضرورة إدخال تعديلات عليه.

وتري الباحثة أن دراسة الأدب في مجال علم النفس الإدراكي تتمخض عن ثلاثة مفاهيم رئيسية للمراجعة. وتبدأ بالحديث عن المفهوم الأول الذى يقرن المراجعة بالتعديل الفعال للنص؛ فيرى بعض الباحثين أن المراجعة تعني تمحيص النص، وإدخال تعديل فعلي عليه. ويظهر هذا المفهوم جليا لدى كل من سكاردااليا Scardamalia وبريترBereiter (١٩٨٣) حيث تعني لهما كلمة مراجعة حدوث شيء ما في مضمون النص بينما يستخدم كل من موناهان (1984) Monahan وماتسوهاشي (1987) Matsuhachi كلمة مراجعة بصيغة الجمع للدلالة على إدخال تعديلات فعلية على النص، وغنيٌّ عن القول أن كلمة مراجعة تعني لهؤلاء الباحثين جميعهم التعديل الذى يتم إدخاله على نص مكتوب.

أما عن المفهوم الثاني فهو ينظر إلى المراجعة على أنها عملية فرعية أو إحدى مكونات عملية الكتابة وذلك بغية تحسين النص المكتوب. ويعرف كل من هايس وفلاور (١٩٨٦–١٩٨٠) المراجعة بأنها عملية فرعية لعملية الكتابة تهدف إلى تحسين النص. فالمراجعة بالنسبة إليهما هي عبارة عن فحص للنص يتم بشكل نمطي منظم تأتي بعدها مرحلة كتابة النص التي يطلق عليها اسم "الترجمة" وغالبا ما تمتد على فترة طويلة بشكل تكراري أثناء عملية الإنتاج الكتابي وذلك دون إيقاف العمليات الفرعية التي تتم في ذلك الوقت. وتتوقف المراجعة على مدي تخصص موضوع النص، وعلي الهدف المنشود، والاستراتيجيات المتبعة لتحقيقه. فهذا هو التعريف الذى

يورده هايس ومجموعة من الباحثين معه (١٩٨٧) في مقالهم. بيد أنهم يستخدمون كلمة revising بصورة محدودة للدلالة على الاستراتيجية التى يتبعها مراجع ما. يحاول إيجاد حل لشكلة معينة اكتشفها في النص. ويحاول جاهدا أن يحافظ قدر المستطاع على النص الأصلي. وهذا التمييز في المعنى بين الكلمتين يهدف بدوره إلى بيان الفرق بين مراجعة النص وإعادة كتابته بشكل سليم وبسيط. أما بالنسبة إلى بيولا (1997) Pioiat فهو يرى ضرورة التمييز بين المراجعة revision وفحص النص reviewing وهو إحدى مكونات عملية المراجعة التي تتطلب إعادة قراءة بعض أجزاء النص المكتوب. ويذهب إلى أن المراجعة تستلزم إحداث أي تغيير، وفي آية مرحلة من مراحل عملية الكتابة. فالأمر يتعلق بعملية معرفية لحل مشكلةٍ ما أي أن الأمر يتطلب الكشف عن عدم وجود تطابق بين النص المرجو والنص الفعلي. والقرارات المتعلقة بطريقة إدخال التعديلات المرجوة، والعملية التي يتم من خلالها إحداث هذا التغيير.

وقد قدم مؤخرا كل من شينيه Chesnet وألامارجو Alamargot في عام ٢٠٠٠ تعريفا للمراجعة باعتبارها مكوناً للكتابة شأنها شأن وضع الخطة أو الصياغة. فعملية المراجعة تنطوي على تقييم العمل الكتابي في مراحل الكتابة، ولعدة مرات بغية تحسينه. وتصحيحه إذا ما استلزم الأمر وإذا ما تم اكتشاف مشكلات معينة. فالمراجعة هى إذن قبل كل شيء عملية فرعية لعملية الرقابة قد يحدث خلالها تعديل فعلي أو لا على النص المكتوب.

أما عن المفهوم الثالث فهو يرى أن المراجعة هى إحدى المكونات لمراقبة العمل الكتابى. فهي تنجز عدة مهام كالتحقق من سلامة العمل الكتابى النهائى وتحسينه، والإشراف على العمليات الأخرى (تخطيط الأهداف ووضع برامج معالجة النص) وتعويض قصور بعض العمليات.

ثم تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى المناهج الخاصة بدراسة المراجعة فتحصر أربعة مناهج يمكن تطبيقها معا أو منفصلة وهى دراسة المنتجات étude des produits والتحليل الوقتي analyse chronométrique والأسئلة الشفهية Protocoles verbaux وتقنية المهام المضافة (المهام الثنائية أو الثلاثية) Technique de double et de triple tâche. وتبحث الكاتبة في هذه النقطة بشيء من الإيجاز فتلمح إلى أن دراسة المنتجات تقوم على وصف جميع التعديلات التى تم إدخالها على النص، فيتم تحديدها وتصنيفها بما يسمح بتحديد المستوى اللغوى ومدى تأثره بعملية المراجعة (تحديد الحرف والكلمة. الخ) ونوع التصحيح (إضافة. حذف. تبديل. الخ). وتذهب الباحثة إلى أن هذه الدراسة فتحت الباب أمام العمليات الإدراكية التى تم الاستعانة بها قبل ذلك للتوصل إلى الشكل النهائي للنص، كما أتاحت الفرصة لتقييم فعالية المراجعة. أما عن التحليل الوقتي لنشاط المراجعة فيذهب إلى أن عملية الكتابة تتم في وقت معين ومن ثم فهو يهدف إلى وصف ديناميكية عملية المراجعة حيث يسمح بتحديد الجزء الذى بدأت عنده المراجعة وما أسفرت عنه من تعديلات ومكان هذه التعديلات والوقفات والمدة التى تستغرقها عملية إدخال التعديلات، الخ. ويتم ذلك عن طريق برمجيات صممت خصيصا لهذا الغرض. وتحيل الباحثة القارئ لمزيد من الاستفاضة إلى مقال ورد في نفس العدد لـ Claire Doquet Lacoste بعنوان: "الكتابة المبتدئة" L'écriture debutante يتعرض لهذه النقطة تفصيلا.

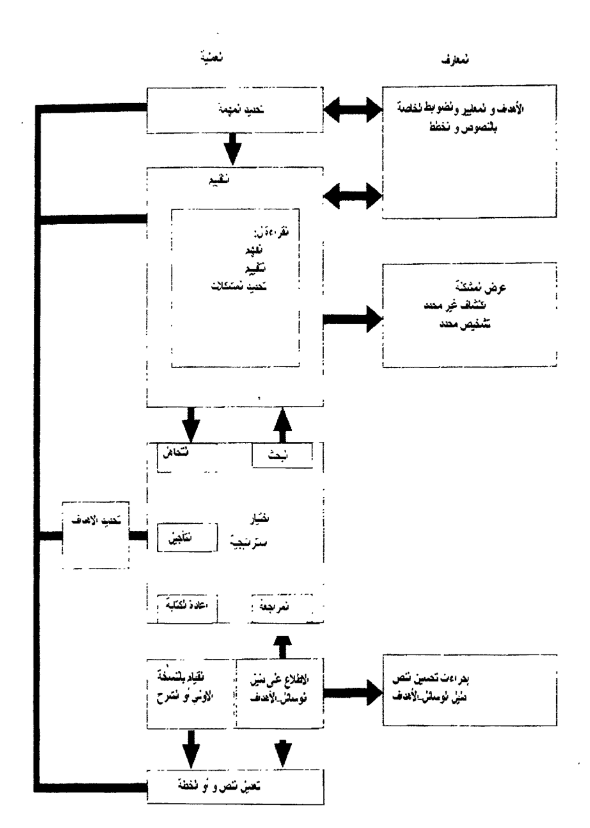
أما عن منهج الأسئلة الشفهية فتم استقاؤه من مجال دراسة حل المشكلات. فيطلب من المراجع أن يتحدث شفهياً وبصوت عال بكل ما يجول في خاطره أثناء عملية المراجعة أو بعدها ويبغى من وراء ذلك تحديد المستوى العالى للعمليات الفكرية التى تتدخل في عملية المراجعة. وتسجيل ما تتضمنه ذاكرة العمل ليتم تحليلها باعتبارها بيانات رئيسية أو مكملة لتحليل المنتجات أو لتحليل نشاط المراجعة بصفة مؤقتة. وعلى الرغم من أن هذا المنهج قد أثار ردود فعل مناهضة فإنه قام بتحديد العمليات الفرعية الرئيسية والاستراتيجيات والأهداف الفرعية لنشاط المراجعة.

أما عن تقنيات المهمة الثنائية أو الثلاثية فتتعلق بإناطة المراجع بمهمتين في نفس الوقت، إحداهما رئيسية تتعلق بمهمة التحرير والأخرى ثانوية كالإسراع بالضغط على الزر عند سماع إشارة صوتية. وتهدف هذه التقنية المستخدمة لدراسة ذاكرة العمل، وقياس المجهود الإدراكي الذى يبذله المراجع أثناء قيامه بالمراجعة. أما عن المهمة الثلاثية فهى تعني إسناد ثلاث مهام إلى المراجع أولها مهمة تحرير النص ومراجعته (مهمة رئيسية) والتفاعل عند سماع إشارة صوتية (المهمة الثانوية الأولى) وبيان طبيعة النشاط الإدراكي الذى يقوم به المراجع أثناء المراجعة وذلك بواسطة نظام للإجابات معد لذلك (المهمة الثانوية الثانية). ومن خلال تطبيق هذه المناهج الأربعة تم تحديد الأنشطة الإدراكية والعمليات الإدراكية لمراجعة النصوص ووضع نماذج لها.

وتنتقل الباحثة إلى القسم الأخير من دراستها لتعرض النماذج الأربعة للعمليات الفرعية لعملية المراجعة وهى أشهر النماذج وأهمها في علم النفس الإدراكي: نموذج هايس وفلاور Hayes et Flower (١٩٨٠) نموذج CDO لسكارداماليا Scardamalia وبريتر Bereiter (١٩٨٣) ونموذج هايس وفلاور وشريفر Schriver وستريتمان Stratman وكاري Carey (١٩٨٧) ونموذج هايس للمراجعة (١٩٩٦). فتبدأ بتقديم نموذج هايس وفلاور (١٩٨٠) وشرحه تفصيلا حيث تندرج تحت عملية المراجعة وعلى الأخص تمحيص النص عمليتان هما القراءة والطبع حيث يتم اكتشاف الأخطاء قبل طبع النص ويتم ذلك على مرحلتين الأولى شرطية والثانية فعلية فعلى سبيل المثال إذا ما تم اكتشاف خطأ في الكتابة لا يتوافق ونوعية الخطاب (المرحلة الشرطية) يقوم المراجع بتصحيحه (المرحلة الفعلية). ويشيرالنموذج هنا إلى ضرورة فصل عملية الطبع كعملية فرعية عن عملية المراجعة حيث يقوم المراجع بفحص النص بشكل منتظم فيحسنه أو يحسن جزءًا منه بعد مرحلة "الترجمة".

أما عن نموذج CDO لسكارداماليا وبريتر (١٩٨٣) فيقدم وصفا لمكونات العملية الفرعية لعملية إنتاج العمل الكتابى وتنظمه، ويشبه العالمان النموذج بدائرة رد الفعل boucle de rétroaction فعند قراءة المراجع للنص المكتوب يكون لديه رد فعل خاصة عندما لا يتطابق النص المكتوب مع النص المتوقع. ويعنى نموذج CDO (Compare diagnose operate) المقارنة compare بين النص المكتوب والنص المتوقع فيقوم بعد اكتشاف هذا الخلل الذي يحول دون مطابقته للنص المتوقع بعملية التشخيص diagnostic للتوصل إلى سبب عدم التوافق بين النصين وبعد الكشف عن السبب ليس على المراجع إلا أن يتخذ قرارا بشأن إدخال تعديلات على النص فإما أن يقوم بها أو يُعرض عن ذلك. فإذا ما اتخذ قرارا بإدخال التعديلات فتعد هذه هي المرحلة الثالثة Operate أي المعنية بتنفيذ هذا القرار. وعملية إدخال التعديلات هذه تتضمن عمليتين فرعيتين الأولى تتعلق باختيار الاستراتيجية تتمخض سواء عن قرار بعدم تغيير شيء في النص أو بمراجعة النص بمعنى إدخال التعديلات المختلفة كتغيير المفردات، والإضافة أو الحذف. أما عن العملية الفرعية الثانية المتوقفة على الأولى فيطلق عليها اسم توليد التعديلات، فإن إدخال تعديل ما على النص المكتوب من شأنه أن يغير من طريقة تقديمه وبالتالي يتم تنفيذ عملية CDO لحين التوصل إلى حل لمعالجة عدم التوافق بين النص المتوقع والنص الأصلي أو ربما يسفر الأمر عن إخفاق هذه العملية.

أما عن نموذج هايس وفلاور وشريفر وستريتمان وكاري (١٩٨٧) فهو على عكس النموذج السابق لسكارداماليا وبريتر أُعد خصيصا لوصف عملية المراجعة في إطار إنتاج العمل الكتابى. ويذهب النموذج إلى أن المراجعة عملية فرعية مستقلة بذاتها عن عملية الكتابة، وظل معمولا به حتى ظهور نموذج كل من هايس وفلاور المستحدث في عام ١٩٩٦ ونموذج كيلوج في عام ١٩٩٦.



نموذج هايس وفلاور وشريفر وستريتمان وكاري (١٩٨٧)

كما هو مبين في النموذج أعلاه تقع المعارف التى تتدخل في عملية المراجعة على الجانب الأيمن بينما تقع على الجانب الأيسر العمليات التى وضعها المراجع. فعملية المراجعة (بمعناها العام) تتوقف على عملية تحديد المهمة كما يراها المراجع فهى بدورها تحدد الطريقة التى يتبناها المراجع للقيام بمهمته.

فهذه العملية تقوم بوضع تصور تحفظه في الذاكرة على المدى الطويل. فهذا التصور يتضمن معارف إدراكية ويقوم بدور الضبط حيث يحدد الهدف من المراجعة ومستواها (العام أو الخاص) والاستراتيجية التي يتم اتباعها بوجه عام لمراجعة النص.

وأثناء عملية المراجعة من الممكن أن يتغير هدف المهمة ذاتها. هذه العملية الفرعية تلعب دوراً محورياً لأنها تحدد أولويات المراجع.

أما عن العملية الثانية المتعلقة بالتقييم فهي بمثابة نوع خاص من عملية القراءة — الفهم lecture-compréhension لتقييم النص واكتشاف المشكلات المختلفة (الأخطاء الإملائية أو النحوية أو المتعلقة بالتباس المعنى أو عدم التجانس أو التفكير اللا منطقي أو عدم التنظيم أو النبرة غير المناسبة للسياق. الخ) ومعالجتها بمختلف الطرق كتحديد الكلمات. وتطبيق القواعد النحوية. الخ.

وتنقسم عملية التقييم إلى ثلاث عمليات فرعية تتعلق بعرض المشكلة واكتشافها وتشخيصها. لتسفر عن تحديد المشكلة. إذ لا يمكن بدونها أن تبدأ عملية المراجعة أي عملية إدخال تعديل على النص المكتوب.

وبعد تحديد المشكلة يتم اختيار التدخل في النص واستراتيجية معينة للتصدي لهذه المشكلة قد تسفر إما عن الإسراع بالتدخل في النص أو تجاهل المشكلة أو إرجائها أو البحث عن معلومات إضافية أو تحديد هدف جديد. فهذه العملية أشبه بعملية حل للمشكلة.

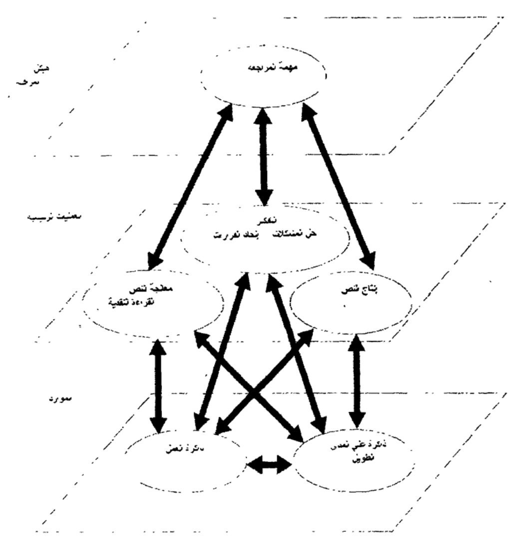
وإذا ما قرر المراجع التدخل في النص فبوسعه إما أن يقوم بإعادة كتابة النص réecriture أو بمراجعته révision .

* فإعادة الكتابة تعنى أن المراجع يتخذ قراراً بالحفاظ على المعنى والتخلى عن النص بأكمله أو جزء منه. إما بتقديم نسخة جديدة من النص Nouvelle Version أو شرحه Paraphraser . فعملية المراجعة (بمعناها المحدود) تعنى تبنى استراتيجية بغية حل المشكلات الموجودة في النص أو جزء منه مع محاولة المحافظة قدر المستطاع على النص الأصلي.

فبعد التوصل إلى المشكلة من خلال عملية التشخيص تقوم عملية المراجعة بالبحث عن حل لها على المدى الطويل في دليل المشكلة– الحل Problème – Solution . فعلى سبيل المثال إذا ما أظهر التشخيص أن المشكلة تتعلق بتكرار فقرة ما. ففي هذه الحالة يتم بشكل آلي تحريك الحل الكامن في الذاكرة على المدى الطويل أي "حذف عناصر معينة" لتفادي هذا التكرار.

وجاء نموذج هايس للمراجعة الصادر في عام ١٩٩٦ بتوضيحات وتعديلات للنماذج الصادرة في عام ١٩٨٠ و١٩٨٧ حيث استبدلت العمليات الفرعية الثلاث لعملية الكتابة الواردة في النماذج السابقة بعمليات أخرى.

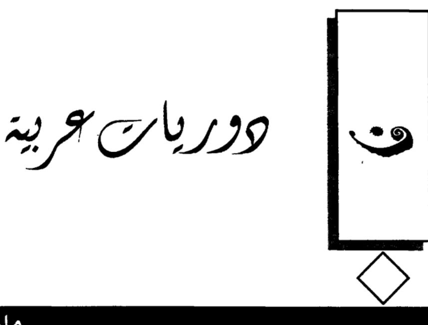
فعملية التخطيط استبدلت بعملية التفكير réflexion وعملية الترجمة بعملية إنتاج النص Production du texte وعملية المراجعة بعملية تفسير النص interprétation du texte:



نموذج هايس للمراجعة (١٩٩٦)

كما هو مبين في النموذج الجديد أعلاه لم تعد المراجعة عملية فرعية أساسية لعملية كتابة النص بل غدت عملية "مركبة" Composite تتطلب القيام بالعمليات الفرعية الثلاث الرئيسية ألا وهي: التفسير، والتفكير، والإنتاج، تلك العمليات التى تندرج تحت هيكل المراقبة Structure de contrôle والتي تحدد إطار مهمة المراجعة. فهي مجموعة قواعد الإنتاج التى تم اكتسابها من خلال الخبرة والتى تتفاعل عندما تقوم المؤشرات الموجودة في المحيط بتحريك هذه المهمة. هذه المعارف ترتبط بهدف المراجعة (تحسين النص) وبمجموع الأنشطة التى يتعين القيام بها (القراءة النقدية- حل المشكلات، الخ) وبتحديد الأهداف الفرعية.

أما عن عملية القراءة هنا فهي عملية أساسية تشكل أهمية كبيرة عند القيام بالمراجعة. وخلاصة القول أن المراجعة عملية جمعية مركبة Marco – Processus لمراقبة إنتاج العمل الكتابي التي تحرك علميات الكتابة الرئيسية والموارد المعرفية في ذاكرة العمل.



ماجد مصطفى

في أول يناير ٢٠٠٧ صدر العدد الأول من مجلة **الكلمة** وهي مجلة إليكترونية، أدبية فكرية شهرية، برئاسة تحرير الناقد الكبير صبري حافظ. الذي يكتب في افتتاحية العدد الأول تحت عنوان "لماذا هذه المجلة؟":

"تنطلق هذه المجلة من غيرة حقيقية على الكلمة، ومن وعي بأن الثقافة التي تفقد فيها الكلمة شرفها ومصداقيتها هي ثقافة محكوم عليها بالموت، أو على الأقل بالتخلف المستمر والانهيار... أما عن اهتمامات هذه المجلة فهي أدبية ثقافية في المحل الأول، لأن هذا هو المجال الذي يعرفه محررها حق المعرفة. هي مجلة تعنى بالأدب العربي المعاصر في سائر أرجاء الوطن العربي، وتسعى إلى تعريف القراء العرب وغير العرب بأرقى ما يقدمه من حصاد في مجالات الإبداع الأدبي المختلفة من شعر وقص ونقد. كما أنها تعنى ثانيا بمختلف الفنون السمعية والبصرية من مسرح وسينما وفن تشكيلي وعمارة وكل ما يصوغ الوجدان العربي ويساهم في بلورة رؤاه".

وفي العدد الثالث — مارس ٢٠٠٧ — يكتب محمد برادة في باب (دراسات) تحت عنوان "الإصلاح المحرر أو تفعيل جدلية السياسي والثقافي"، ويكتب عماد أبو غازي تحت عنوان "نحو صناعات ثقافية عربية قومية"، ويكتب سعيد يقطين عن "آفاق جديدة: فن الكتابة الرقمية". ويكتب عواد علي عن "العرس الوحشي والاغتصاب الرمزي". ويكتب عبد المنعم رمضان عن "الشعراء في المجلس أم الشعراء في التيه". وفي العدد ملف خاص عن القصة القصيرة جدا، مع النصوص الإبداعية من شعر وقصة.

وفي باب (كُتُب) يكتب فيصل دراج تحت عنوان "الحرية الروائية وتكسير الأحلام: خليل النعيمي في "مديح الهرب": "إلى أي حد يمكن اعتبار الرواية سيرة ذاتية لإنسان محدّد ولآخرين قاسموه التجربة، ولو بمقدار؟ وهل يقبل النص الروائي، الذي لا يبدو رواية تاريخية، أن يتحوّل إلى وثيقة تاريخية؟ وهل تعتمد الرواية على مرجع فلسفي محدد أم إنها تنتج، وهي تنتج عفويا، قولاً فلسفياً خاصاً بها يأتلف في النهاية مع بعض المقولات الفلسفية؟ هذه الأسئلة تثيرها رواية خادعة البساطة عنوانها "مديح الهرب"، لسوري استوطن المنفى هو خليل النعيمي. وهذا الروائي الذي انتقل من شمال شرقي سورية إلى باريس هو طبيب جرّاح، درس الفلسفة وواجه المنفى بروايات كثيرة مثل: "تفريغ الكائن" و "دمشق ٦٧"، كما لو كانت الرواية جسراً إلى زمن أصلي، سبق المنفى والكتابة الروائية".

ويحتوي عدد (يناير/مارس ٢٠٠٧) من مجلة **عالم الفكر** على دراسات في السيميائيات. فيكتب سعيد بنكراد عن "السيميائيات: النشأة والموضوع". ويكتب أحمد يوسف عن "السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب". ويكتب الزواوي بغورة عن "العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)". ويكتب المصطفى شادلي "في سيميائيات التلقي". ويكتب محمد بادي عن "سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة إبيستمولوجية)". كما يكتب محمد مفتاح عن "أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية". ويذهب في دراسته إلى القول:

"إذا كانت الرياضيات، أعدادًا وهندسة، والمنطق، طبيعيا واصطناعيا، من المكونات الجوهرية للسيميائيات، فإن هذا الوضع يطرح إشكالا تتفرع عنه مسائل متعددة، ومن بين هذه المسائل ما يلي: ما طبيعة الأوليات الرياضية المنطقية التي أسست عليها النظرية السيميائية؟ هل أسهمت في تمتين بناء النظرية السيميائية؟ كيف وظف المحدثون والمعاصرون هذه الأوليات؟ أأفقر ذلك التوظيف النظرية السيميائية أم جعلها ذات صبغة كونية علمية؟ ما البدائل المقترحة لتشييد نظرية سيميائية ثرية وخصبة تتلاءم مع الفطرة البشرية التي تختزن إمكانات إبداعية هائلة؟ سنحاول، بتركيز كبير، الإجابة عن مسائل الإشكال في الفقرات الآتية، هي أولاً، طبيعة الأوليات الرياضية المنطقية للنظرية السيميائية في الفكر القديم، وثانيا، في فضاء الفكر العربي الإسلامي، وثالثا، في مجال الفكر الحديث والمعاصر، ورابعا، تلخيص الإجابة وتخليصها في مقترحات، وأخيرًا، تنزيلات وتطلعات".

وفي عدد فبراير ٢٠٠٧ تحتفل مجلة **الهلال** بالناقد رجاء النقاش، وهو تقليد اتبعته مجلة الهلال منذ أصدرت أعدادا خاصة عن أحمد شوقي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ. وهذا العدد الخاص عن رجاء النقاش هو إعادة اكتشاف لمسيرة هذا الناقد الكبير على المستوى الفكري والإنساني. فيكتب جابر عصفور راصدًا التوجه الفكري لدى رجاء النقاش منذ كتابته مقدمة الديوان الأول لعبد المعطي حجازي (مدينة بلا قلب): "فقد كان كلاهما أقرب إلى الفكر القومي مع ميل إلى أفكار البعث"، ووضعت هذه المقدمة رجاء النقاش "في الصدارة من نقاد الشعر الذي لم تنقطع علاقته النقدية به على امتداد نصف قرن. لم يتوقف فيها عن الانحياز للشعراء الذين يكتبون من المنظور القومي ثائرين على أوضاع التخلف العربي". وفي الوقت نفسه كان رجاء النقاش "أول من أسرف في الهجوم على الحزب القومي السوري في هويته الفينيقية، وهو الهجوم الذي جمع في الرفض ما بين الدعوة الفينيقية والرموز التي استخدمها الأدباء القوميون السوريون في كتاباتهم، حالمين بإعادة فينيقيا التاريخ والرمز إلى الوجود، ورأى رجاء في مثل هذا الحلم بذرة من بذور الشر في حياتنا الأدبية والسياسية. وكان طبيعيا – في ذلك الوقت – أن يتركز الهجوم على أدونيس، أبرز شاعر قومي سوري في ذلك الزمان، وأن يحلل الناقد – في رجاء – قصائد أدونيس التي تقدم صورة كئيبة للحياة وحلما رجعيا بالعودة السعيدة إلى فينيقيا القديمة...". أما في الرواية وهي الميدان الموازي للشعر في تميز رجاء النقاش الناقد، فيذهب جابر عصفور إلى "أن رجاء النقاش لم يمنح نفسه الوقت الكافي لقراءة إبداع الشباب في تنوعه، بسبب مشاغله العديدة وإيمانه بفكرة المبدع الواحد الأحد، وهي البقية الباقية من رؤية العالم عند المثقف القومي الذي يظل يؤمن بأقانيم الحرية والوحدة والاشتراكية إيمانه ببطولة الزعيم الذي هو المركز الذي تدور حوله كل الأشياء، كالبطل الذي لا نظير له في رؤاه، والمبدع الذي لا شبيه له في علاه. ولذلك ظل نجيب محفوظ الموازي الإبداعي للمركزية السياسية للبطل المتفرد قوميا".

أما إبراهيم فتحي فقد آثر التوقف عند مواقف رجاء النقاش الفكرية التي شكلت موقفه النقدي. يقول: "كانت للسلطة السياسية في مصر سيطرة قوية على الصحف التي عمل بها رجاء النقاش طوال حياته، ولم تُخْفِ قط تبنيه للخط السياسي للرؤساء الثلاثة، ومدحه لأشخاصهم... وإذا جمعنا ما كتبه وما قاله من مدائح لأشخاص الرؤساء لكان في أيدينا سفر من النثر الفني يحفظ لرجاء مكانا مرموقا بين ناظمي المدائح... فما الخطأ عند رجاء في أن يمدح هو أو المتنبي أو أبو تمام شخصية سياسية مهمة لها مواقف يوافق عليها المثقف ويؤيدها... وكان هناك تطابق بين سيف الدولة وجمال عبد الناصر أو ربما صدام حسين في كتابة رجاء النقاش الذي يؤكد أن نزار قباني

وقف وقفة صريحة إلى جانب عراق صدّام في دفاعها (كذا) عن شعبها (كذا) وعن الأمة العربية كلها ضد العدوان الإيراني".

ويرى صلاح فضل في مقاله أن: "نقطة الضعف التي حالت بين رجاء النقاش وتصدُّره مشهد النقد الأدبي بعد مندور ولويس عوض — وقد كان مؤهلا لذلك — أنه لم يعبر محنة الاتصال المباشر بالثقافة الغربية في إحدى عواصمها الكبرى، ولم يتقن بالقدر الكافي إحدى لغاتها باعتبارها منفذا للتواصل الخلاق مع روح العصر والحضارة المجسدة له. فظل معلقا بما يقدمه الآخرون من ترجمات دون أن يصنع بنفسه أو يعجن بيديه فطيرته الخاصة. معتمدا على فطرته ويقظته في التقاط ما يجود به الآخرون. وقد ترتب على ذلك في فترة السبعينيات الفصلية في تاريخ الفكر النقدي العالمي أن خرج صديقنا من دائرة القيادة للفكر النقدي العربي مع كفاءته العالية في ممارسته، ولم تشغله مشكلة المناهج المتغيرة. فاكتفى بمزاجه الشخصي وثقافته الموسوعية ونضارة حساسيته في تلقي الأعمال الإبداعية وإضاءتها بمقارباته الواعية".

أما عبد المنعم تليمة فيضع رجاء النقاش ضمن "الجيل الرابع من طلائع النهضة المصرية الحديثة" هذا الجيل الذي بدأ "ينشط حول منتصف القرن العشرين، وأخذ ينضج ويؤثر عبر العقود إلى يوم الناس هذا". ويرصد تليمة دور قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة في حقل الإبداع الأدبي والنقدي وهو دور بارز "في ريادة حركات تجديد الإبداع وضبط قواعد الدرس الأدبي ومناهج النقد. خرّج مؤسسو القسم وعلماؤه، طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي. أعلام النقد الجديد: محمد مندور ومن حوله. وأعلام محققي التراث ومؤرخي الأدب: شوقي ضيف وبنت الشاطئ ومن حولهما. وأعلام درس الآداب المحلية والشعبية: سهير القلماوي وعبد العزيز الأهواني وعبد الحميد يونس ومن حولهم. وخرّجوا النابهين من المبدعين والنقاد من هذا الجيل الرابع الراهن. صلاح عبد الصبور وشكري عياد وعز الدين إسماعيل ورجاء النقاش ومن حولهم". ويتابع تليمة: "اتصل رجاء النقاش اتصالا حميما بأنظار الأجيال الثلاثة التي سبقته وعلمته. وكان أعلام تلك الأجيال قد تفتحوا — بأصالة — على الأصول التي أثمرها العلم الحديث في تحديد البنية الثقافية والعوامل التاريخية الاجتماعية الفعالة في تكوينها وتطورها، وفي درس الفن ونقد الأدب: جعل طه حسين الإبداع — فكرا وفنا وأدبا — مرآة لعصره، وبقيت معالجته التطبيقية في هذا الضوء منذ الجاهليين والإسلاميين إلى معاصريه من الإحيائيين والمجددين والرومانسيين. وجعل أمين الخولي الإبداع ثمرة لبيئته، مؤكدا جدلية الاجتماعي والطبيعي، حتى تحقق سعيه بإنشاء كرسي الأدب المصري الذي صاغ له بيانا فكريا شهيرا (في الأدب المصري فكرة ومنهج) سنة ١٩٤٣. أما محمد مندور فقد توجه إلى إعمال مقولة (المجتمع). لقد رأى أن الفن يعبر عن المجتمع. فئاته وطبقاته وصراعاته وتناقضاته وعلاقات حاكميه بمحكوميه ومستويات تطوره الثقافي. ودرس مندور الأدب العربي الحديث في هدى كل ذلك، بخاصة في كتابه الشامل (الشعر المصري بعد شوقي) الذي أخرجه في ثلاثة أجزاء صرف كل جزء منها لمرحلة من مراحل تطور الأدب العربي في عصر نهوضه الحديث: مرحلة الإحياء ومرحلة التجديد ومرحلة المعاصرة. وأما لويس عوض فقد بنى عمله النقدي على مقولة (الفكر). نظر عوض إلى العمل الفني من جهة أنه (محتوى) فكري، وراح يفتش في الأعمال الأدبية، قديمة وحديثة عربية وعالمية، عن العقائد والملل والنحل والمذاهب والفلسفات والأيديولوجيات. يصدر رجاء النقاش في عمله النقدي عن الجوهري المشترك في تلك المقولات والأصول مع التزود الدائب بالجديد في المذاهب والمناهج وطرائق التعبير. وهو — النقاش — على الحقيقة من أصحاب ما سماه الرواد (المنهج التاريخي الاجتماعي) الذي يعتدّ بالنفسي والروحي والفكري ثمرات لعوامل تاريخية اجتماعية ثقافية، والذي يستند — في التطبيق والتعامل مع الأعمال الأدبية والفنية — إلى ذائقة جمالية مدربة وتخليص الانطباعية النقية من الذاتية والهوى".

وفي عدد فبراير ٢٠٠٧ من مجلة **الرافد**، وضمن ملف العدد – وهو عن الرواية بعد نجيب محفوظ – يكتب صلاح فضل عن "أسطرة الواقع في صخور السماء: ملحمة الإنسان المصري". وتكتب اعتدال عثمان عن "جيل الستينيات اجتراح لأفق جديد"، ويكتب يوسف نوفل عن "تجربة فؤاد قنديل: مقاربة بين الإبداع والنقد".

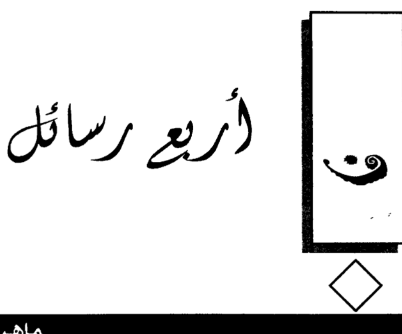
كما يكتب رمضان بسطاويسي عن "العالم الروائي عند عبد الحكيم قاسم: من الواقع المتخيل إلى الواقع المعيش"، ويقول: "إن الفرق الجوهري بين تجربة نجيب محفوظ والأجيال التالية أن محفوظ كان ينطلق من الواقع المعيش بينما الرواية العربية المعاصرة تنطلق من الواقع المتخيل وتخلت عن نظرية الرواية واعتمدت على نظريات متعددة في السرد مما أدى لتطور الرواية العربية على مستويات عدة وأصبحت الرواية تستوعب أشكال الحياة المعاصرة أكثر من ذي قبل". ويعالج بسطاويسي تجربة عبد الحكيم قاسم (١٩٣٤ — ١٩٩٠) الروائية بوصفها إحدى العلامات البارزة في الأدب المصري في الثلاثين عاما الأخيرة، ويتوقف عند عدد من رواياته. منها. "قدر الغرف المقبضة"، و"خبر من طرف الآخرة"، و"المهدي"، و"محاولة للخروج". وفي هذه الرواية يتناول عبد الحكيم قاسم علاقة الأنا بالآخر. ويذهب بسطاويسي إلى أنها: "محاولة للخروج من الوطن تنتهي بمزيد من الدخول فيه.

أما دُرّة أعمال عبد الحكيم قاسم فهي روايته الشهيرة "أيام الإنسان السبعة" التي نُشرت عام ١٩٦٨، ويرى بسطاويسي أنها "من أهم الكتابات التي أرخت للريف المصري. وقدمت أسرار رجال الصوفية استعدادا للمولد، وهو عمل مكتوب بفهم واستبصار، ويعد علامة في مسيرة الرواية العربية كلها... وقال عنها عبد المحسن طه بدر في كتابه الروائي والأرض: إنها رواية تقدم لنا في جملتها رؤية متكاملة للقرية المصرية، رؤية يلتحم فيها الذات والموضوع".

وفي العدد ٥٩ من مجلة **علامات** (صفر ١٤٢٧ هـ/ مارس ٢٠٠٦) يكتب عبد الملك مرتاض عن "بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، ويكتب العربي اسليماني عن "إشكالية المنهج في اللسانيات الحديثة"، ويكتب سعيد بو كرامي عن "الوظائف السردية في بائعة الورد" وهي مجموعة قصصية للكاتب المغربي الراحل محمد زفزاف. ويكتب الهادي غابري عن "وظائف السارد في رواية باب الشمس"، ويكتب منذر عياشي عن "الترجمة والمعارف المهاجرة". ويكتب محمد الداهي: "من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة" وهي دراسة نقدية مهمة عن أعمال محمد مفتاح النقدية. ويكتب الحبيب مبروك: "في علوم النقد الأدبي"، وهي قراءة نقدية لكتاب توفيق الزيدي الذي يحمل العنوان نفسه. ويذهب الحبيب مبروك إلى أن "الذي تُفضي بنا إليه قراءة هذا الكتاب أن الخطاب النقدي علوم متراتبة متواشجة متى لم نفرزها ونجردها مما يشوبها من غير النقد تعثرت جهودنا وذهبت هباءً، وأننا ما لم نتوسّل بعلوم المصطلح وأصولها النظرية والإجرائية بقينا نخبط خبْط عشواء في البحث والتجريب".

ونتوقف أخيرًا عند العدد السابع من **مجلة الألسن للترجمة** (يناير — يونيه ٢٠٠٦) فيكتب خالد أبو اليزيد البلتاجي "مدخل إلى نظرية الترجمة الفورية"، وتكتب صبرينة ديندان عن "جاك بيرك مترجمًا"، وتكتب كاميليا صبحي عن "أزهار الشر بين ناجي وبودلير". ويترجم مصطفى ماهر فصلاً من كتاب إميل فاجيه "مدخل إلى الأدب" وفيه تعريف موجز بآداب الهنود والعبرانيين والإغريق واللاتين والفرنسيين والإنجليز والألمان والإيطاليين والإسبان والبرتغال والروس والبولنديين من البداية إلى مطلع القرن العشرين. ويترجم سعيد حسن بحيري فصلا من كتاب بريجيته بارتشَت "مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي". ويترجم عمرو شطوري عن التشيكية مسرحية "أصحاب المفاتيح" لميلان كونديرا. ويترجم ماهر شفيق فريد قصائد مختارة من روبرت جريفز. ويقدّم لها بالقول: هذه مختارات ترجمتُها من الأعمال الكاملة للشاعر الإنجليزي روبرت جريفز (١٨٩٥ — ١٩٨٥) الذي عُرف، إلى جانب شعره، بكتبه النقدية ومؤلفاته عن الأساطير الإغريقية والأنثروبولوجيا وترجماته عن اليونانية والفرنسية واللاتينية والإسبانية. والحب هو الخيط الأساسي في شعر جريفز. يقول جريفز تحت عنوان "إلى الأبد":

محبوبة قلبي، أضرع إليك أن تجددي وتختمي / بقبلة ليست نافلة / على عَقْد "إلى الأبد" الذي أبرمناه. / الحكام الثقاة / يأسفون للكلمة الأسرية "بلا نهاية": / الحب الصادق — في حكمهم — لا يعترف قط / بمستقبل أو ماض، وإنما بآن كامل فقط.../ ولكن فليكن "إلى الأبد" على أية حال!.



ماهر شفيق فريد

١- بين توماس هاردى ويوسف إدريس[1]

هذه رسالة ماجستير تحمل عنوان "بطلات الطبقة العاملة فى روايات توماس هاردى ويوسف إدريس : دراسة مقارنة لأربع روايات : تس سليلة دربرفيل — جود المغمور — الحرام — العيب". تقع الرسالة فى ٢١٥ صفحة، وتصطنع منهج التحليل والمقارنة والتفسير. رامية إلى أن تقدم تحليلا مقارنا لصورة المرأة العاملة — حضرية وريفية- فى روايتين لتوماس هاردى ومثلهما ليوسف إدريس. ومبرزة كيف أن الشخصيات النسائية فى هذه الروايات الأربع تتسم بالإقناع وتمر بكل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لمجتمعها. ومن ثم أمكن النظر إلى هذه الشخصيات على أنها عرض رمزى للواقع التاريخى والحضارى فى لحظة زمنية بعينها.

وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول هى :

الفصل الأول — وضع المرأة فى إنجلترا القرن التاسع عشر ومصر القرن العشرين.

الفصل الثانى — هاردى وإدريس : اهتماماتهما الاجتماعية واتجاهاتهما إزاء المرأة.

الفصل الثالث — البطلة الريفية فى "تس سليلة دربرفيل" و"الحرام".

الفصل الرابع — البطلة الحضرية فى "جود المغمور" و"العيب".

خاتمة .

ببليوجرافيا

وتوضح المقدمة صورة الموضوع بعامة ولماذا وقع اختيار الباحثة عليه، والمنهج المصطنع فى معالجة خيوطه وأساليبه التعبيرية.

ويقدم الفصل الأول مسحا وجيزا لوضع المرأة الإنجليزية فى القرن التاسع عشر والمرأة المصرية فى القرن العشرين مع التركيز بوجه خاص على مشاق حياة المرأة العاملة فى البلدين، والمؤسسات الاجتماعية القائمة على الفوارق الطبقية. والمفاهيم المسبقة لطبيعة الأنثى ودورها فى المجتمع.

ويعالج الفصل الثانى اهتمامات هاردى وإدريس واتجاهاتهما النفسية والاجتماعية إزاء

المرأة، مع بيان الظروف التى شكلت نظرة كل منهما إليها. لقد كانا كلاهما معنيين بقضية حرية الفرد وظلم المؤسسات الاجتماعية. وقد وقع اختيار كل منهما على بطلات يتعرضن لضغوط عنيفة فى حياتهن بما يكشف عن غياب العدل والديمقراطية وحرية الفكر والسلوك فى عصريهما. وهيمنة مفهومات الطبقة والنوع.

ويقدم الفصل الثالث تحليلا مقارنا للبطلات الريفيات فى روايتى "تس" و"الحرام" مبينا كيف تعمق الروائيان عقلية الريف والمعايير الأخلاقية والاجتماعية التى تحكم سلوك أفراده سواء كان ذلك فى انجلترا العصر الفيكتورى أو فى الريف المصرى خلال القرن الماضى. ويسعى الفصل إلى تبيان العلاقات الظالمة والأعراف المتصلبة التى تعزل المناطق الريفية عن المدن الأكثر انفتاحا وتحيلها إلى مجتمعات مغلقة متعصبة متحيزة.

والفصل الرابع يجرى مقارنة أخرى بين بطلات هاردى وإدريس — فى المدينة هذه المرة— بما يكشف عن غياب العدل والمساواة : إن سو برايدهيد — بطلة "جود المغمور"— وسناء عبدالله — بطلة "العيب" — تُسحقان بلا رحمة تحت وطأة قوى وحشية هى الفلسفة النفعية والنظام الأبوى والنفاق الأخلاقى والاغتراب الروحى بما يسحق آمال هؤلاء البطلات وينكر عليهن حريتهن وفرديتهن وصدقهن مع النفس.

وتلخص الخاتمة أهم النقاط الواردة فى ثنايا الرسالة مقدمة عددا من النتائج التى انتهت إليها الباحثة.

وللرسالة ببليوجرافيا تورد مصادرها الأولية (أعمال هاردى وإدريس) والمراجع الثانوية من كتب ومقالات لنقاد وباحثين مختلفين، وإن كان يؤخذ عليها أنها لا تذكر تاريخ أول طبعة من روايتى هاردى ولا من روايتى إدريس.

٢– الموروث الويلزى فى شعر ويلفريد أوين[٢]

تتناول هذه الرسالة الدور الذى يلعبه الموروث الثقافى الويلزى (الكلتى) فى عمل الشاعر الإنجليزى ويلفريد أوين (١٨٩٣–١٩١٨) الذى خاض غمار الحرب العالمية الأولى وكان من أهم شعرائها.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول — تطور الموروث الويلزى.

الفصل الثانى — الأسطورة والمأثورات الشعبية وقصص الجنيات الخيالية.

الفصل الثالث — المأثورات الكلتية والإغريقية — الرومانية.

الفصل الرابع — ويلفريد أوين : جذوره وأعماله الباكرة.

الفصل الخامس — ويلفريد أوين والحرب العالمية الأولى.

خاتمة

قائمة الأعمال المذكورة فى الرسالة

ملحق (١) تعريفات : المأثورات الشعبية، الأسطورة، الرمز، من هم الكلت، من هم الدرود.

ملحق (٢) خرائط ولوحات تبين بريطانيا فى عهد الرومان، وعبادات الكلت، والملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة، والكأس المقدسة. وبعض آلهة الإغريق كالمريخ وأبولو وديانا، وبعض الرسوم والبطاقات البريدية والإعلانات الخاصة بالحرب العالمية الأولى من وجهات نظر بريطانية وفرنسية وألمانية وإيطالية.

وترمى الرسالة إلى فحص الطريقة التى كان أوين يستخدم بها الموروث الأوربى فى توصيل إحساسه بالانتماء إلى ويلز وتصطنع منهجاً نصياً — بيوجرافياً فى آنٍ، بمعنى أنها تحلل قصائده مفيدة مما نعرفه عن سيرته بما يعين على تفسير هذه القصائد تفسيراً صحيحاً.

والفصل الأول من الرسالة فحص لجذور الموروث الويلزى منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الغزو الجرمانى لويلز. فقد وطئ أكثر من جنس ثرَى الجزر البريطانية عبر القرون، وقد تفاعلت هذه الأجناس وتداخلت مؤثراتها. وكانت الثقافة الغالبة عليها هندو-أوربية : كلتية أو إغريقية أو رومانية أو جرمانية.

والفصل الثانى يحلل معانى الأسطورة والفولكلور وقصص الجنيات (أو القصص الخيالية بعامة) ويبين كيف أنتج سكان ويلز أدبا يحمل ميسم عبقريتهم الخاصة. لقد بين مفكرون من طراز كارل يونج وميرسيا إيلياد وجوزيف كامبل أن الأسطورة بمثابة نموذج فطرى أعلى، وهى أشبه بأحلام ثقافية وعالية جمعية. ويبين الفصل أثر الأساطير الكلتية والإغريقية والرومانية فى الثقافة الويلزية.

أما الفصل الثالث فيتتبع الآثار المتخلفة من عبادة عناصر الطبيعة كالشمس والقمر والماء والرياح والأشجار فى المأثورات الشعبية والخرافات، وبعض المعتقدات الدينية كقيامة السيد المسيح من الأموات وتخليصه للبشر.

والفصل الرابع دراسة لخلفية أوين الاجتماعية والدينية التى عملت على تشكيل شخصيته وفكره وفنه الشعرى. ويستخدم الفصل تفاصيل بيوجرافية من سيرة الشاعر لإلقاء الضوء على الأركان الخفية من نفسيته وإقامة جسور بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى، بوصف العمل الفنى انعكاسا — مهما يكن غير مباشر — لذات الفنان.

وموقف أوين من الحرب العظمى هو موضوع الفصل الخامس حيث يتناوله مبينا التطور الذى طرأ على آرائه فى ضوء المذبحة الأوربية (قُتل وجُرح فى معركة السوم بفرنسا عام ١٩١٦ أكثر من مليونى جندى) ومروره بتجارب المعاناة والفداء والتعاطف مع الجندى المقاتل.

وتلخص الخاتمة نتائج البحث آملة أن تكون قد أبرزت جوانب من شعر أوين لم تلتفت إليها الدراسات السابقة عن الشاعر، أو على الأقل لم تبرزها بدرجة كافية.

والدعوى التى تقوم عليها الرسالة مقنعة حيث إن والدَىْ أوين ينحدران من سلالة ويلزية، وقد ولد فى بلدة أوسوسترى بمقاطعة شروبشير غير بعيد عن الإقليم الويلزى. ورغم أنه لم يعش فى ويلز ولم يكن يعرف لغتها فقد تشرب منذ طفولته مأثورات الإقليم وفولكلوره وأساطيره ومعتقداته.

وتحل الرسالة أوين فى مكانه الصحيح بين سائر شعراء الحرب العظمى : روبرت بروك وسيجفريد ساسون وإدموند بلندن واسحق روزنبرج وغيرهم. وتبرز معالجته الأمينة لأهوال الحرب وشعوره بالشفقة على المحاربين من كلا الجانبين دون بلاغة فارغة أو إسراف فى العاطفية. واستخدامه لوسائل شعرية من قبيل الجناس الاستهلالى وتوافق حروف اللين والسواكن وأنصاف القوافى ومحاكاة أصوات الطبيعة وكلها تجديدات تقنية ربما كانت تدين بشيء لموروثه الويلزى ولتعرفه على الشعر الفرنسى الحديث أثناء إقامته فى فرنسا فى عام ١٩١٣ و ١٩١٤ حيث اشتغل بتدريس اللغة الإنجليزية فى مدرسة برليتز للغات ببوردو ثم عمل معلما لعائلة فرنسية فى إقليم جبال البرانس العليا وتعرف على الشاعر الفرنسى لوران تاياد الوثيق الصلة بالحركة الرمزية فى الشعر الفرنسى منذ أواخر القرن التاسع عشر.

والصورة التى تبرز من الرسالة صورة شاعر انتهى إلى الإيمان بعقم الحروب وتشويهها لروح الإنسان وبدنه، وتأثر — فى مرحلة التكوين — بكبار شعراء الرومانتيكية الإنجليزية: كولردج

وشلى وكيتس (خاصة هذا الأخير) وامتداداتهم فى العصر الفيكتورى (تنسون وسونبرن وشعراء تسعينيات القرن التاسع عشر من "الانحلاليين" مثل وايلد)، وأدخل فى شعره — عامدا — عناصر من النشاز والخشونة والتنافر للإيحاء بقسوة الحرب على الجبهة الغربية. وقد كان موته فى ميدان القتال فى ٤ نوفمبر ١٩١٨– قبل إعلان الهدنة بأسبوع واحد — فى سن الخامسة والعشرين خسارة كبيرة للشعر الإنجليزى.

وأبرزت الرسالة خصائص شعر أوين من واقعية بعيدة عن الخطابة. وغضب إذ يرى تبدد الطاقات الإنسانية فى حرب عديمة المعنى، وسعى إلى التجديد التقنى مما كان له أثره فى شعراء ثلاثينيات القرن الماضى فى بريطانيا (أودن وداى لويس وغيرهما).

ويؤخذ على الببليوجرافيا أنها لا تورد مقالة هامة للشاعر و.ب. ييتس عن "العنصر الكلتى فى الأدب" ولا تذكر من أعمال الناقد البريطانى دومنيك هيبرد — وهو من أكبر الثقات فى شعر أوين اليوم — إلا عملا واحدا هو كتابه المسمى "أوين الشاعر" مغفلة كتيبه عن أوين (١٩٧٥) وتحريره لمختارات من شعره مع مقدمة وهوامش (١٩٧٣). كما أنها لا تشير إلى أعمال معاصرى أوين من التعبيريين شعراء الحرب العالمية الأولى من الألمان : تراكل وهايم وسترادلر. ممن يقدمون الوجه الآخر للعملة.

٣– الحقيقة والخيال فى إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا فى مسرحيات مختارة لدنيس جونستون [٣]

موضوع هذه الرسالة التى تقع فى ١٧٥ صفحة هو الكاتب المسرحى الأيرلندى دنيس جونستون (١٩٠١–١٩٨٤) . وتتألف الرسالة من :

مقدمة : إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا / ما الواقعية السحرية ؟

الفصل الأول : إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا فى مسرحية "السيدة العجوز تقول : لا !" (١٩٢٩) من خلال تقنية الواقعية السحرية / الخلفية التاريخية / نقد الحياة الأيرلندية / تقنية جونستون الدرامية الجديدة / خصائص الواقعية السحرية المتجلية فى مسرحية "السيدة العجوز تقول : لا !".

الفصل الثانى : إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا فى مسرحية "القمر فى النهر الأصفر" (١٩٣١) من خلال تقنية واقعية / الخلفية التاريخية / الخيوط / الشخصيات / التقنية.

الفصل الثالث : إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا فى مسرحية "المنجل وغروب الشمس" (١٩٥٨) / رؤية جونستون لانتفاضة عام ١٩١٦ / رؤية أوكيزى لانتفاضة عام ١٩١٦/ ابتكارات درامية / الخيوط / الشخصيات.

الفصل الرابع : مسرحيتا "الوقوق الذهبى" (١٩٣٩) و"التراب الحالم" (١٩٤٠) : مسرحيتان عن رجلين أيرلنديين / "الوقوق الذهبى" : مسرحية ملهوية قائمة على خلفية تاريخية/ "التراب الحالم" : تفسير سيرى جديد لحياة جوناثان سويفت الخاصة.

خاتمة

. ببليوجرافيا مختارة .

وتشرح مقدمة الرسالة معنى المصطلحات المفتاحية الواردة فيها مثل "الواقعية السحرية" و"التعبيرية" موضحة علاقة الواقعية السحرية بالواقعية الاجتماعية والقصص العلمى والفانتازيا. كما تستعرض أهم آراء النقاد فى جونستون ، ما بين مادح وقادح، مع تقديم تعريف وجيز بسيرته

وأهميته فى تاريخ المسرح الأيرلندى.

وفى الفصل الأول تعالج الباحثة مسرحية "السيدة العجوز تقول : لا!" التى تدور أحداثها أثناء فترة وقوع أيرلندا تحت الحكم البريطانى. وانتفاضة الأيرلنديين ضد المحتل فى عام ١٨٠٣ . ذاهبة إلى أن المسرحية ليست مسرحية تسجيلية وإنما هى قراءة جديدة للتاريخ من خلال بطل أيرلندى من أبطال الوطنية هو روبرت إيمت (١٧٧٨-١٨٠٣).

ويوضح الفصل كيف أن المسرحية إذ تندرج فى باب الواقعية السحرية نص هجين يجمع بين نقائض من قبيل الواقع والسحر. الحضرى والريفى. الغربى والمحلى. الكولونيالى وما بعد الكولونيالى. وتتجاور فى المسرحية عناصر الملهاة والمأساة كما يتجاور الماضى والحاضر.

ويعالج الفصل الثانى مسرحية "القمر فى النهر الأصفر" وهى مسرحية تقع فى ثلاثة فصول وتنتمى إلى النمط الواقعى التقليدى. وتدور أحداثها حوالى عام ١٩٢٧ وهى بذلك تصور أيرلندا بعد حصولها على الاستقلال من الحكم البريطانى وفى أعقاب الحرب الأهلية الأيرلندية. وتناقش المسرحية قضايا عامة من قبيل السياسة والتقدم الصناعى والسلوك الإنسانى. ورغم أنها تقدم شخصيات من خلق خيال المؤلف فإنها وثيقة الصلة بالسياق التاريخى لأيرلندا فى لحظة زمنية بعينها. إنها تصور حقبة عشرينيات القرن الماضى فى أيرلندا وهى حقبة اتسمت بالعنف والتمرد على الحكومة الحديثة النشأة. وتمسرح أحداثها ألوان الحيرة السياسية والاجتماعية والنفسية والروحية التى عاناها الأيرلنديون آنذاك.

ويشرح الفصل الخلفية التاريخية التى تولدت المسرحية من رحمها. وعنوان المسرحية مستمد من قصيدة لإزرا باوند نقلا عن شاعر صينى. وهى تتضمن نقدا للحياة الأيرلندية والقيم التى تسودها. وتجرى حبكتها على امتداد خطىّ تقليدى. وأحاديث الشخصيات وأفعالها ومظهرها مطابقة لما هى عليه فى واقع الحياة.

ويعالج الفصل الثالث مسرحية "المنجل وغروب الشمس" (وعنوانها محاكاة ساخرة لمسرحية شون أوكيزى "المحراث والنجوم" (١٩٢٦) . على احترام جونستون البالغ لسلفه) وهى مسرحية تصور كفاح الأيرلنديين من أجل الاستقلال وذلك فى انتفاضة ١٩١٦ التى قام بها الجمهوريون الأيرلنديون ضد الاحتلال البريطانى. وقد تمكن الثوار من أن يحتلوا مؤقتا مكتب البريد العام فى دبلن وذلك قبل أن يتم سحق ثورتهم.

وتعقد الباحثة مقارنة طيبة بين موقف جونستون وموقف أوكيزى من هذه الانتفاضة. مبيّنة اتجاه الأول إزاء قضية مشروعية العنف. والقوى التى تشكل التاريخ. وتبادل المواقع والأدوار بين الأفراد والجماعات دون أن ينحاز المؤلف إلى جانب بعينه.

ويتوقف الفصل الرابع عند مسرحيتى "الوقوق الذهبى" و"التراب الحالم". وأولى هاتين المسرحيتين تصور فعل تمرد فردى قام به رجل يدعى فرنسيس دونى فى ١٩٢٦ حين اندفع نحو مكتب بريد فى بلدة كيلكنى وحطم نوافذه احتجاجا على افتقار الحياة من حوله إلى العدالة. وكان يتوقع أن يصبح شهيدا أو بطلا حين يحكم عليه بالسجن. ولكن القاضى حكم عليه — بدلا من ذلك — بأن يودع لمدة ثلاثة أشهر فى مستشفى للأمراض العقلية. مما يولد مفارقة مأسوية ساخرة. والمسرحية أقرب إلى الكوميديا التى يراد بها تنبيه النظارة ودفعهم إلى التفكير فى قضايا العدل الاجتماعى والتمرد الفردى ومسئولية الفرد إزاء المظالم المحيطة به.

أما مسرحية "التراب الحالم" فتفسير بيوجرافى لحياة الأديب الأيرلندى الكبير جوناثان سويفت (١٦٦٧-١٧٤٥) صاحب "رحلاتِ جلفر" (١٧٢٦). وقد سبق أن عالجه مسرحيا كلٌ من الشاعر و.ب. ييتس فى مسرحية "الكلمات على زجاج النافذة" (١٩٣٤) ولورد لونجفورد فى مسرحية "ياهو" (١٩٣٢). وتحاول مسرحية جونستون أن تحل لغز علاقة سويفت بامرأتين فى

حياته ربطته بهما علاقة حب هما ستلا وفانسا. حيث شكَّل الثلاثة مثلثا متداخل الخيوط اختلفت آراء الدارسين والنقاد فى فهمه.

ويستخدم جونستون هنا تقنية "مسرحية داخل مسرحية" مازجا بين المادة التاريخية ورؤيته الشخصية لعلاقة سويفت بهاتين المرأتين. ويرتب الأحداث على أساس نفسىّ لازمنى. مرتدا إلى الوراء ومتقدما إلى الأمام فى روايته للأحداث. وتبدأ المسرحية فى كاتدرانية القديس باتريك ثم يتغير المشهد إلى أماكن أخرى.

وفى الخاتمة تنتهى الباحثة إلى أن جونستون كان متفانيا فى حب وطنه أيرلندا مما دعاه إلى التعمق فى تاريخها واجدا فيه مصدرا للكبرياء القومى ومفتاحا لإعادة تشكيلها بما يكفل لها مستقبلا أفضل. ورغم كونه من أبناء عصر ما بعد الكولونيالية فقد حرص على الارتداد فى الزمن إلى الوراء والنظر إلى أهم أحداث بلاده من منظور تاريخى إيمانا منه بأن فهم الماضى سبيل لإرساء دعائم ثابتة للمستقبل. وتعكس مسرحياته إيمانه بأن التاريخ بحاجة إلى أن يعاد فحصه بين الحين والحين بغية التوصل إلى فصل الحقائق عن الأساطير وتنوير النظارة. وقد حقق هذا فى مسرحياته من خلال إحداث توازن رهيف بين التفاصيل الواقعية والاعتبارات الجمالية.

وجونستون — فى مسرحياته الخمس التى تناولتها الرسالة — أشبه بمن يعيد كتابة التاريخ الأيرلندى جامعا بين المعطيات التاريخية والابتكارات الدرامية اللازمة لطرح رؤيته الخاصة. إنه يقدم تقييما جديدا للتاريخ واستبصارا بأخطاء الماضى بهدف اجتنابها فى المستقبل.

ويصطنع جونستون تقنيات مختلفة فى كل مسرحية من هذه المسرحيات الخمس . من هذه التقنيات : الواقعية السحرية ("السيدة العجوز تقول : لا !") الواقعية ("القمر فى النهر الأصفر" و"المنجل وغروب الشمس") النمط الملهوى ("الوقوق الذهبى") إضفاء الطابع التاريخى على الحياة الخاصة لأديب أيرلندى مهم ("التراب الحالم").

وينجح جونستون فى إبداع أعمال درامية متميزة يستخدم فيها تقنيات متنوعة لمعالجة موضوعه الأثير : وهو تاريخ أيرلندا. وذلك من خلال الجمع بين التاريخ والخيال بما يخدم أهدافه الدرامية ويساعد على توصيل رؤيته إلى المتلقى.

وتنتهى الرسالة ببليوجرافيا جيدة تورد مصادر البحث ومراجعه الأولية والثانوية، وعددا من الكتب والدوريات ومواد الإنترنت، مما يشكّل عونا مهما لباحثى المستقبل.

ويُحمد للرسالة اختيار موضوعها إذ وقعت على كاتب مهم من كتاب المسرح الأيرلندى الحديث لم يتلق بعد التقدير الذى يستحقه. كما أحسنت الباحثة صنعا بالتركيز على خمس مسرحيات ربما كانت أهم أعماله وأكثرها دلالة على اهتماماته الفكرية وتقنياته الفنية.

وأوضحت الرسالة دين جونستون لبرنارد شو وأوكيزى، واستيحاءه عنوان مسرحيته "القمر فى النهر الأصفر" من ترجمة الشاعر الأمريكى إزرا باوند قصيدة للشاعر الصينى لى بو. وسبق جونستون إلى تقنية الواقعية السحرية (حيث يتم المزج بين اليومىّ المألوف والفانتازىّ المُغرب) التى أذاعها بعض أدباء أمريكا اللاتينية فى أواخر القرن العشرين وذلك قبل أن يشيع استخدام هذا المصطلح.

وحرصت الباحثة على التعريف ببعض الشخصيات التاريخية الأيرلندية التى استخدمها جونستون مثل الزعيم الوطنى روبرت إيمت.

ويؤخذ على الرسالة أنها لم تحاول أن تفيد. بدرجة كافية. من كتابات جونستون النقدية كمقالاته عن شو وييتس وأوكيزى وبكيت وبرايان فريل وكتبه عن سويفت وسنج. كما كان من المفيد أن تعقد مقارنة مفصلة بين مسرحية جونستون "التراب الحالم" التى تدور حول حياة جوناثان سويفت ومسرحية ييتس "الكلمات على زجاج النافذة" ومسرحية لورد لونجفورد "ياهو"

وكلتاهما تدور حول نفس الموضوع.

٤– العبث فى مسرحيتى صمويل بكيت "فى انتظار جودو" و"لعبة النهاية" ومسرحيتى توم ستوبارد "البهلوانات" و"روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" : دراسة مقارنة [٤]

تقع هذه الرسالة فى مائتى صفحة وتتألف من :

تنويهات

ملخص

مقدمة

الفصل الأول : مدخل إلى عوالم العبث عند بكيت وستوبارد / الإنسانية فى منطقة "الأعراف"/ طبيعة مسرح العبث / ملاحظات سيرية.

الفصل الثانى : المشترك بين بكيت وستوبارد : الشك فى مواجهة الصدق/ ألوان انعدام اليقين عند بكيت وستوبارد/ ألوان انعدام اليقين عند الشخصيات والنظارة/ لم يبق إلا العبث.

الفصل الثالث : العبثى : رسول بين تماهى الشكل / والمحتوى : البناء / عدم الكفاية : نظرة عبثية إلى اللغة.

خاتمة

ببليوجرافيا

ملخص باللغة العربية

ينطلق مسرح العبث The Absurd (المحال بترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى) من رؤية مؤداها أن البشرية تعيش فى عالم عديم المعنى. ويركز هذا البحث همه على أربعة نصوص مسرحية لكاتبين بريطانيين : أحدهما أيرلندى (١٩٠٦–١٩٨٩) والآخر مولود فى تشيكوسلوفاكيا (فى ١٩٣٧). والعبث، كما يوصفه ألبير كامى فى كتابه "أسطورة سيزيف" (١٩٣٤)، تعبير عن حيرة إنسان القرن العشرين فى المواجهة بين أمانى الإنسان المتخرقة ولا مبالاة الكون الصماء. وفى مثل هذا الموقف يعجز الإنسان عن التوصل إلى فهم واضح لوضعه فى العالم. وتجسد مسرحيات بكيت وستوبارد هذه الورطة الميتافيزيقية إذ تصور ضياع شخصيات لا تدرك لها غاية أو مستقرا. أو هى — فى الحالات الأبعث على التشاؤم — تيأس من بلوغ مثل هذه الغاية. وحتمٌ أن يدمغ هذا بميسمه كل جوانب النشاط الإنسانى فى عالم غابت عنه علامات الطريق وصُوَى الهداية.

وينقل كل من بكيت وستوبارد هذه المسيرة العبثية اللانهائية من طريق خيوط مسرحياتهما وتقنياتها على السواء. إن أعمالهما تمثل تمردا على المفهوم الأرسطى التقليدى للمسرح، ولا غرو فهى تعالج انشغالات فكرية ووجودية بالغة الاختلاف عن أى أعمال سابقة. لم يعد اليقين أو الحضور الموضوعى للقيم الأخلاقية والمعنوية ثابتين على نحو ما كانا قديما. لقد حلت الفوضى محل النظام، وتسعى الرسالة إلى أن تبين كيف أن كلاً من البناء واللغة — عند الكاتبين– يسعى إلى تجسيد هذه الحقيقة.

وإذا كانت هذه المسرحيات تبرز الطابَع الدائرى لقرون الحيرة الإنسانية فإنها تعكس ذلك أيضا فى طريقة بنائها. على أن لكل من الكاتبين منهجه الخاص فى التعبير عن هذه الدائرية. إن بكيت يستخدم ما سماه مايكل ورتون "البناء الدائرى" بينما ستوبارد يركز على إرباك النظارة بين الفينة والفينة؛ وعلى هذا فإن مسرحياته مبنية على شكل سلسلة من الحجج والحجج المضادة. ولا يمكن للجمهور — بناء على ذلك — أن ينتهى إلى أى نتيجة محددة. وكلاهما يجرد اللغة من القيمة، سواء من حيث وظيفتها التوصيلية أو وظيفتها التعبيرية، بما يؤكد انقطاع الروابط بين

البشر واستعصاء اللغز الكونى على الفهم. إن حياة الإنسان — من هذا المنظور- تتحول إلى لغز مجاوز للعقل، ومن ثم لا يعود هناك سوى العبث.

وقد أحسن الباحث صنعا حين اتخذ من فكر ألبير كامى (مشيرا بصفة خاصة إلى مسرحيته "كاليجولا") إطارا مرجعيا لبحثه حيث إن كامى هو مُنَظّر العبث الأكبر فى مسرح القرن العشرين. وأفاد من أعمال نقاد هذا المسرح مثل مارتن إسلن (صاحب الكتاب العمدة فى بابه) وإيهاب حسن وكنيث تاينان وو.ا.بجسبى ورونالد هيمان وأرنولد هنشليف وليونارد برونكو وغيرهم ممن عالجوا جوانب مختلفة من مسرح العبث : اللغة، استخدام الحوار، الألعاب اللفظية، الجناس، التكرار، الأسلوب، التعارض، إلخ...

وتوضح المقدمة أهداف البحث ومنهج التناول. أما الفصل الأول فهو بمثابة مدخل إلى دراسة بكيت وستوبارد إذ يناقش ثلاث مسائل : (١) وضع الإنسانية فى منطقة وسط بين النعيم والجحيم (٢) طبيعة دراما العبث (٣) تعريف وجيز بسيرة الكاتبين موضوع الدراسة. إن العقل بمثابة منصة وثب إلى ما هو أبعد. وكما يحيلنا الباحث إلى "أسطورة سيزيف" لكامى فإنه يحيلنا إلى دعاوى نيتشه عن موت الرب فى أواخر القرن التاسع عشر.

والفصل الثانى معنى أساسا بتبيان بعض الخيوط السارية فى تضاعيف المسرحيات الأربع، وهى مسرحيات لا تتأدى بمشاهدها أو قارئها إلى نتيجة حاسمة حيث إنها لا تجرى على النسق المسرحى التقليدى الذى ينتهى بحل الصراعات وتقديم حلول. إن الحيرة هنا قاسم مشترك بين مثلث المؤلف والشخصيات والجمهور (نحن لا نعرف، مثلا، من هو جودو الذى ينتظره فلاديمير واستراجون، ولا من هو قاتل ماكفى فى مسرحية "البهلوانات"). هكذا تجبهنا الحيرة فى معرفة : "لماذا" و"كيف" و"ماذا".

والفصل الثالث يعالج "كيف" يجسد بكيت وستوبارد خيوطهما من خلال دراسة استراتيجياتهما التقنية كما تتجلى فى استخدام اللغة، والبناء الدرامى. ويهيب الباحث بكتاب أرسطو "فى الشعر" للإبانة عن خروج الكاتبين على المفهوم الأرسطى للمسرح وقوامه — كما يقول ليون جولدون — ستة أمور : الحبكة، والشخصية (الخلق)، والكلمات، والفكر، والمناظر، والألحان. إن اللغة تغدو حاجزاً فاصلا بين الناس، ومن ثم يحدث تراجع مطرد عن استخدامها فى أعمال بكيت بخاصة، ويجنح كتاب العبث — بعامة — إلى استخدام ما يدعوه مارتن إسلن "صورا شعرية".

وتلخص خاتمة الرسالة النتائج التى انتهى إليها الباحث وأهمها أن بحث الإنسان الحديث عن معنى مقضى عليه، سلفا، بالفشل يولد حسا بالاغتراب والقنوط. ففى مسرحية بكيت يظل جودو سرابا بعيد المنال. وفى مسرحية "البهلوانات" يخفق جورج، أستاذ الفلسفة الأخلاقية، فى الدفاع عن وجود الله وضرورة القيم المعنوية. إنه يلوح أشبه بمن يبحث عن إبرة فى كومة قش. وفى "روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" يتعطل عمل المنطق، وتنتفى قوانين الاحتمال. إنه عالم عماثى تغدو فيه المعاناة ضرورة لازبة وحتما مقضيا. وفى "لعبة النهاية" تظل غاية الوصول هدفا بعيدا لا يُنال.

وتشترك شخصيات بكيت وستوبارد فى حسها بالافتقار إلى اليقين. بل هى على غير يقين من أسمائها وأسماء الآخرين. وتغيم فى ناظريها الذكريات وتنبهم الحدود بين الهويات.

وتوضح الرسالة كيف يعمد الكاتبان إلى تصوير لا عقلانية الكون على نحو عبثى وبذلك يتراسل لديهما الشكل والمضمون. وتنقل الصور التى يستخدمها الكاتبان إلى المتلقى ما تعجز عن نقله الكلمات، وبذلك يغدو المتلقى طرفا أصيلا مشاركا فى عملية التفسير. إن عبث الوجود الإنسانى خبرة تستعصى على الوصف، ومن ثم يتعين على الإنسان أن يتأمل موقفه من حيث

العمق. وهذا هدف مهم يساعدنا مسرح العبث، على كل ما يعتوره من نفى عدمىّ، على بلوغه.

وتكشف الرسالة عن جهد ملحوظ فى القراءة وتنظيم المادة وتحليل النصوص المدروسة، وإن شابت لغتها الإنجليزية بعض هنات.

والرسالة مشفوعة ببليوجرافيا غزيرة المادة وإن فات الباحث أن يرجع إلى بعض مقالات ودراسات مهمة (باللغة الإنجليزية) عن ستوبارد بأقلام أساتذة مصريين كالدكاترة آمال مظهر، وعزة طه زكى، ووجدى زيد.

الهوامش :

(١) بطلات الطبقة العاملة فى روايات توماس هاردى ويوسف ادريس : دراسة مقارنة لأربع روايات : تس سليلة دربرفيل — جود المغمور — الحرام — العيب. رسالة ماجستير للباحثة جيهان محمد زكريا ، كلية الآداب، جامعة بنى سويف، ٢٠٠٦.

(٢) الموروث الويلزى فى شعر ويلفريد أوين، رسالة دكتوراه للباحثة عبير عمر عطية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

(٣) الحقيقة والخيال فى إضفاء الطابع التاريخى على أيرلندا فى مسرحيات مختارة لدنيس جونستون، رسالة ماجستير للباحثة زينب إبراهيم، كلية الآداب. جامعة القاهرة ٢٠٠٦.

(٤) العبث فى مسرحيتى صمويل بكيت "فى انتظار جودو" و"لعبة النهاية" ومسرحيتى توم ستوبارد "البهلوانات" و"روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" : دراسة مقارنة، رسالة ماجستير للباحث وائل محمد عبد الحكم، كلية الآداب، جامعة بنها ٢٠٠٦.

ف

المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي: البلاغة والدراسات البلاغية

قراءة وعرض : عبد الناصر حسن

أود قبل أن أقدم عرضاً لما تم في المؤتمر الدولي الرابع للجمعية المصرية للنقد الأدبي بعنوان: "البلاغة والدراسات البلاغية" أن أتوقف عند لقطتين أرى أنهما على جانب كبير من الأهمية:

الأولى في عام ١٩٨٠ حينما استطاع عز الدين إسماعيل، ورفقة من أصحابه وتلاميذه، أن يحقق حلماً من أحلامه النبيلة ظل يراوده فترة طويلة من الزمن حين قام بتأسيس مجلة فصول العريقة. وقد ترأس تحريرها لفترة طويلة من الزمن اكتملت فيها صورتها حتى وصلت بما تقدمه إلى ذروة النضج. واعتبرت واحدة من أكبر وأشهر المجلات المتخصصة في النقد الأدبي على مستوى العالم العربي. ولا أبالغ في القول حين أزعم بأننا لا نجد بسهولة باحثاً أو مهتما بالنقد الأدبي في الوطن العربي إلا وقد استفاد منها في مجاله الأكاديمي.

ولنتذكر معاً ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في مقدمة العدد الأول من مجلة فصول في أكتوبر ١٩٨٠ حين كتب يقول: "هذه المجلة لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتؤمن بالمنهج العلمي؛ لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة، وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية. وحين نصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين، ظلا يؤثران سلبياً على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي: (أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستصغار أمام الثقافة الغربية)".

لقد كانت الرسالة والأهداف واضحة منذ البداية، رسالة تحمل روحاً فكرية تقدمية لا تتنكر لتراثها أو ماضيها، محتضنة لكل الباحثين والمفكرين العرب عبر الكتابة بحرية كاملة دون التوقف أمام التابوهات التي ظلت تنوء بحملها الكتابة الأدبية العربية، تلك التي طالما أعجزت أقلاما وأضعفت نصوصا وهمشت مواقف ما كان لها أن تكون كذلك.

أما اللقطة الأخرى فقد جاءت مع تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي، صاحبة هذا المؤتمر، في عام ١٩٨٧م كان فكر رائدها عز الدين إسماعيل لا يزال يحمل الرسالة نفسها التي سبق أن بثها في افتتاح العدد الأول من فصول، وكان قلبه لا يزال مفعماً بالأمل في إسهام ثقافي خلاق في مجال علوم الأدب والدراسات النقدية، يسير على الدرب نفسه.

فمنذ ما يناهز عشرين عاماً، عقدت كوكبة من نقاد العالم العربي لقاء في صنعاء التي تنعقد في جامعاتها، من حين إلى آخر لقاءات علمية حميمة بين مفكري العالم العربي ونقاده وأساتذة جامعاته، وفي ذلك اللقاء ولدت فكرة تأسيس "جمعية نقدية عربية" تكون ملتقى جامعاً للنقاد

العرب. وأفقاً مشتركاً لأنشطتهم وقضاياهم، ومشاعرهم وأفكارهم وطموحاتهم وإبداعاتهم. وقد رؤي أن هذه "الجمعية العربية" ينبغي أن يتحقق وجودها من خلال خطوات تسبقها وتمهد لها. ألا وهي خطوات تأسيس جمعيات نقدية في مختلف دول الوطن العربي يكون نشاطها وتواصلها وتواصل أعضائها هو المقدمة الباعثة والمهيِّئة لتأسيس هذه الجمعية العربية.

وحين عاد أفراد تلك النخبة من العاصمة اليمنية إلى بلدانهم نامت هذه الفكرة أو توارت بسبب عوامل كثيرة، توارت الفكرة عند الجميع وبقيت عين واحدة ساهرة على تحقيقها، فمع عودة عز الدين إسماعيل من صنعاء (وكان وقتها رئيساً لمجلس إدارة أكاديمية الفنون بالقاهرة، ورئيس تحرير مجلة فصول)، وجه الدعوة إلى نقاد مصر، شيوخهم وشبابهم، العاملين منهم في الجامعات المصرية والمشتغلين بالعمل في خارجها– دعاهم إلى لقاء جامع، استجاب له حشد كبير منهم، تجمعوا في مقر مجلة "فصول" مرحبين بالفكرة وبتنفيذها، حيث تمت مناقشة أبعادها المختلفة، والاتفاق على المبادئ الأساسية لخطة عملها وأهدافها وسياستها ومشروعاتها المستقبلية المختلفة (ومن ضمنها تأسيس الجمعية العربية للنقد الأدبي في نهاية المطاف) ثم تم اختيار مجلس إدارة لها برئاسة عز الدين إسماعيل ومنذ ذلك الوقت تمارس الجمعية المصرية للنقد الأدبي دورها الثقافي على نحو منتظم وجاد بلا توقف، ولا تزال تطور أداءها وتواكب الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري في مصر والوطن العربي، وتدرسه وتناقشه على نحو مطرد، صار له أثره في النظرة الإيجابية التي تحظى بها الجمعية لدى كثير من المثقفين المصريين والعرب والأجانب على نحو ما كان يتجلى ذلك في أثناء دورات انعقاد المؤتمر الدولي للنقد الأدبي الذي صارت الجمعية تعقده كل ثلاث سنوات.

ولقد عقدت الجمعية — بالتعاون مع جامعة عين شمس– المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٧م بمناسبة مرور عشرة أعوام على تأسيسها بعنوان: "النقد الأدبي في منعطف القرن" وكان من توصياته: إنشاء الجمعية العربية الدولية للنقد الأدبي، ثم تلا ذلك انعقاد المؤتمر الدولي الثاني للجمعية بعنوان: "النقد الأدبي على مشارف القرن" في سنة ٢٠٠٠م، وبعد ثلاث سنوات أقامت الجمعية مؤتمرها النقدي الدولي الثالث بعنوان: "الثقافة والنقد الثقافي". وقد شاركت أكثر من مؤسسة في التعاون مع الجمعية مثل جامعة عين شمس وجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا وجائزة محمد حسن فقي، ومؤسسة البابطين للشعر. طبعت أعمال المؤتمر الدولي الأولى في ثلاثة مجلدات على نفقة جامعة عين شمس، وطبعت أعمال المؤتمر الثاني على نفقة سمو أمير الشارقة في خمسة مجلدات، كما طبعت أعمال المؤتمر الدولي الثالث على نفقة الشيخ عبد المقصود خوجه، والجمعية الآن بسبيلها إلى طبع أعمال المؤتمر الدولي الرابع "البلاغة والدراسات البلاغية" والذي أقيم في الفترة (١- ٥ نوفمبر ٢٠٠٦) وهو المؤتمر الذي نقوم بعرض لأهم ما تناوله في السطور القادمة.

فكرة المؤتمر ودوافعه:

لما كان من أهم ما تؤمن به الجمعية المصرية للنقد الأدبي خلق التفاعل الفكري والنقدي مع الواقع الثقافي والإبداعي بشقيه المحلى والدولي من خلال الاشتباك النقدي مع الواقع الإبداعي المعاصر في ضوء النظريات النقدية المعاصرة دون إغفال لما تم إنجازه عبر التراث فقد ارتأت الجمعية أن تشتبك في هذه المرة مع الواقع البلاغي والدراسات البلاغية رصداً للمنجزات البلاغية بهدف العمل على تأسيس معرفة بلاغية جديدة تمد النقد بمادته الجوهرية لمواجهة تطورات الحياة، وتفعيل دور النقد الأدبي في حياتنا المجتمعيةِ والثقافية. وهى محاولة للتأمل في تلك القفزة التي قفزتها بلاغة الصورة بآلياتها المعقدة في مقابل بلاغة القول أو الكلمة. هل تضعف بلاغة الصورة والأيقونات من شأن بلاغة الكلمة، تجعلها تتوارى، وذلك عبر ادعائها المفرط في امتلاك الحقيقة؟

هل ما زلنا على إيماننا بصدق الكلمة خصوصاً حين اكتشف إنسان هذا العالم أخيراً أن الصورة ليست أبداً هي الحقيقة الكاملة؟ كما أن الواقع في الصورة قد يختلف كثيراً عن الواقع في الحياة.

في هذا المؤتمر العلمي الدولي شارك أكثر من خمسين باحثاً مثّلوا أكثر من خمس عشرة دولة. وتوزعت أعماله على ثماني جلسات خلال خمسة أيام، في محاور متفرعة ساهم فيها باحثون ونقاد اجتمعوا حول المحاور الآتية: العرض والتأسيس المعرفي للبلاغة، مفاهيم البلاغة، البلاغة في العلوم الإنسانية والنص التشعبي: مفاهيم بلاغية، بلاغة النص الشعري، البلاغة والنقد. البلاغة من المنظور الثقافي، البلاغة والحجاج، بلاغة النص الروائي، البلاغة في الخطابات المختلفة، البلاغة والدراسات النسوية، بلاغة الخطاب الروائي، البلاغة والفنون البصرية، البلاغة والتأويل.

افتتح المؤتمر أعماله تحت رعاية على العبد رئيس جامعة عين شمس ومحمد عبد اللطيف هريدي عميد كلية الآداب الذي بدأ المؤتمر بكلمة موجزة عن دور الأدب والبلاغة وأهميته في تشكيل وجدان الأمة. والغائب الحاضر في المؤتمر كان هو عز الدين إسماعيل. رئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي منظمة المؤتمر والمقرر حيث حالت ظروف مرضه دون حضوره إلا أن كلمات جميع الحضور من المشاركين في الجلسة الافتتاحية أكدت أهمية دوره لا في هذا المؤتمر فحسب بل على مدار نحو ربع قرن في إثراء الفكر النقدي وإعلاء شأنه في الثقافة العربية.

قدم صلاح فضل كلمة عن المؤتمر من أهم ما ورد فيها حديثه عن أهمية الفكر النقدي والدور الريادي الذي يؤسس له في المجتمعات الحديثة. كما قدم عبد السلام المسدي كلمة بوصفه ممثلا للمشاركين العرب في المؤتمر جاء فيها "أن الجمعية المصرية للنقد الأدبي منذ أن تأسست في مصر قبل عشرين عاماً بدوافع وهموم وشواغل قد جمعت بين مجموعة من النقاد العرب في بيان صنعاء الذي جمع آراء النقاد والمبدعين العرب لاستشراف المستقبل والتعاون لسد الفجوة المعرفية ومواجهة الأسئلة الكبرى والبحث عن نصيبنا المعرفي تحت شموس الإنسانية. إن هذه الجمعية إنما تطرح الآن قضايا بالغة الأهمية في الفكر النقدي وتجسد سلطة المعرفة والعلم".

كما أكد يرجي كراوس Jiri Kraus ممثل المشاركين الأجانب أن مصر هي مهد الحضارة والبلاغة، حين أشار في كلمته إلى أروع خطاب بلاغي هز به الفلاح المصري القديم ضمير الفرعون فجعله يلجأ إلى أسلوب عادل كما قال: "لقد علمتنا مصر القديمة كيف ننطق ومتى نستمع؟ وكيف نتكلم بالحق، وتلك هي البلاغة الحقيقية، وأضاف أن المؤتمر يجسد روح "المحبة" قائلا: "كفانا ما نشرته روح الغابة في هذه الأرض الكونية البائسة".

وعن تحول البلاغة إلى جريمة – أو كارثة – لغوية إذا تم استغلالها بهدف التضليل تحدث طارق عبد الباري الأستاذ المساعد بكلية الألسن، في الكلمة التي ألقاها نيابة عن أستاذه هلموت أرنتسن الذي حالت ظروف مرضه أيضاً دون المشاركة في المؤتمر، وأضاف أن أصحاب الخطاب السياسي والقائمين على وسائل الإعلام في العالم إنما يستخدمون البلاغة دوماً بهدف إقناع الجماهير بأفكار مضللة لا تدافع سوى عن مصالحهم.

دارت الجلسات في **اليوم الأول** حول التأسيس المعرفي للبلاغة من خلال المصطلحات والمفاهيم في أطروحات حول بلاغة النص القديم بشكل عام.

فقدم إدموند رايت Edmond Wright (إنجلترا) أطروحته حول السرد والبلاغة المعرفية كاشفاً عن الأسباب التي أدت إلى تقدم السرديات البلاغية الأمريكية على نظيراتها في انجلترا، كما صب جزءاً من اهتمامه على ما يطلق عليه البلاغة الإدراكية من وجهة نظره الفلسفية الخاصة. واهتم عبد المجيد زراقط (لبنان) بالتحليل البلاغي في شقيه: "النصي الوصفي والقاعدي المعياري". وفي إطار الدراسات حول بلاغة النص يقدم حسن حيدر (اليمن) دراسة اكتشاف أصداء لآراء بلاغية حديثة في باطن التراث الأندلسي.

وفي **اليوم الثاني** دارت حوارات نقدية حول الخطاب وقضايا النص بشكل عام: ففي الجلسة الأولى قدم عبد السلام المسدي (تونس) ورقة بعنوان: "في بلاغة الخطاب السياسي" وينطلق هذا البحث من التذكير بأهمية موضوع "الاسم" بصفة مبدئية مطلقة كما يشير على وجه الخصوص إلى أن من شاء أن يدون قصة البلاغة تحت ظلال السياسة أو يتصفح دفاتر السياسة على ضفاف البلاغة. لم يكن له غنى عن التأمل ملياً في إنتاج الألقاب وأدوات صنع الكنى.

وقدم أحمد جمال الدين (مصر) الأمثولة الدينية بوصفها استعارة للمقاومة. ويعتمد البحث على فرض يتمثل في إمكانية إعادة قراءة الأمثولة الدينية الرمزية بوصفها جنساً. وضمن هذا المحور التقينا بدراستين حول النص التشعبي "Hyper Textual" لأيمن تعيلب بعنوان: "دراسة في الخطاب الشعري التشعبي"، وأخرى لسعيد الوكيل بعنوان: جماليات السرد في الرواية التشعبية.

وفي الجلسة الأخرى عرض يوسف بكار لمصطلح "الاختلاس" تحت عنوان: "الاختلاس سرقة أم تناص". وقدم عصام بهي بحثاً يرصد فيه العلاقة المشتركة بين مفهوم الفلسفة عند سبنسر وبين ما نقله ضومط إلى الثقافة العربية متأثراً بسبنسر وخلص من ذلك إلى أن ضومط قدم جهداً مشكوراً في نقل أفكار سبنسر إلى العربية مضيفاً إليها أمثلة عربية شعرية ونثرية جعلت من مؤلفه مؤلفا قريباً لمتعاطي فلسفة البلاغة الغربية في صورة قريبة إلى الثقافة العربية. ثم تناول حسن البنا نظرية الاستعارة عند كل من ريتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة (١٩٣٦) وبول ريكور في كتابه الاستعارة الحية أو قاعدة الاستعارة (١٩٧٥).

وفي الجلسة الثالثة قدمت سوزان استيتكيفتش Suzanne Stetkevych (أمريكا) دراسة بعنوان: "من البديع إلى البديعية". تفتتح دراستها بتحليل ظهور أسلوب بلاغي مميز في العصر العباسي الأول، هو شعر البديع. بوصفه "لغة على لغة" "Meta Language" شعرية عند كل من أبي نواس ومسلم بن الوليد والبحتري وأبي تمام وقد عكس استخدام هؤلاء لأنواع بعينها من البلاغية مثل الاستعارة والجناس والطباق ورد العجز على الصدر والمذهب الكلامي تكريساً للسلطة والهيمنة الإسلاميتين بغض النظر عن محتويات القصيدة. وقدم عفت الشرقاوي دراسة حول سياق العطف في الشعر العربي الحديث متخذاً من شعر "نزار قباني" نموذجاً تطبيقياً له. وقدم مصطفى الكيلاني بحثاً حول "بلاغة اللامعنى في الشعر العربي".

وتحدَّث فرانكو دينتينو Franco Dintino (إيطاليا) حول: "صوت الكاتب (ليوباردي) والرومانسية والبلاغة. وقدَّم باتريك بارندر Patrick Parrinder (إنجليزي) ورقة حول الرواية وبلاغة الخطاب الداخلي. حيث خلص في بحثه إلى أن صور القارئ والقراءة تشترك مع المظاهر الأخرى للتواصل الصامت والتواصل الذاتي في إبداع بلاغة الخطاب الداخلي الذي يُعَدّ جوهرياً بالنسبة للتراث القصصي، ومن خلال هذه النماذج يحاول البحث أن يحدد الأساس النظري للاختلاف بين الرواية والقصة الرومانسية في النقد البلاغي.

أما صلاح فضل فقدّم تصوره حول أزمة البلاغة العربية وتجسدها عبر عدد من المفارقات. ثم قدم أحمد السعدني ورقة حول البناء اللغوي في النص القرآني وقد رصد البلاغة القرآنية من خلال المستوى الصوتي ومستوى الصورة.

في جلسات **اليوم الثالث** دارت النقاشات حول (البلاغة والنص الشعري والنقدي والثقافي والحجاجي): فافتتح فايز عارف (الأردن) الجلسة الأولى بورقة عنوانها سلطة النص في اختيار دلالات الشكل البلاغي. وقدم عبد الفتاح يوسف (مصر) بحثاً بعنوان: "السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات" وهي مقاربة سيميائية تسعى إلى تحليل النصوص من خلال علاقتها بمرجعياتها. أما ياروسلاف استيتكيفتش Jaroslav Stetkevych (مستشرق أمريكي) فقد خصص ورقته للحديث عن بلاغة الرثاء في مراثي الدول والزعماء من خلال دراسة مقارنة بين كل من الأدب

اليوناني القديم نظماً ونثراً والشعر العربي قديماً وحديثاً. وحول مفهوم الحال والمقتضى في ضوء نظريات الخطاب والتلقي قدم صلاح رزق ورقته فبعد تتبعه لأنواع من الخلط والتداخل والتحديد والتحايز في أحيان أخرى بين مفهومي النص والخطاب، وحقل العمل ودائرة الاهتمام في كل منهما. خلص رزق إلى القول: "بأن الخطاب يعني (النص المتلفظ به في مقام تخاطبي بعينه) وبناء على ذلك فقد أصبح (علم تحليل الخطاب) هو المجال الذي يسمح بدراسة نص في إطار حضور متكلم ينتمي إلى موقع اجتماعي. وسياق تاريخي له مقصد محدد. عبر عنه بفعل كلامي ينطلق من أيديولوجيا متميزة. كما يعني حضور متلق ينتمي إلى موقع اجتماعي وسياقٍ تاريخي. ويتوجب عليه نوع من رد الفعل الكاشف عن فهم خاص للكلام، ومحاولة تأويله وصولاً إلى إدراك المقصود".

ويقدم عماد عبد اللطيف مفهوم البلاغة النقدية Critical Rhetoric والقراءة الفاحصة Close Reading بوصفهما أهم اتجاهين بلاغيين في البلاغة المعاصرة طبقاً لـ Jasinski.

وفي الجلسة الرابعة تحدث يرجي كراوس Jiri Kraus (التشيك) عن دور البلاغة في الاتصال بين الثقافات. أما بيل أشكروفت Bill Ashcroft (استراليا) فقد تحدث تحت عنوان "يوطوبيات نقدية" عن نشأة مصطلح يوتوبيا منذ أن صدر كتاب (يوطوبيا) لتوماس مان، ولقد شغلت فكرة المدينة الفاضلة الخيال الاستعماري بوصفها مكاناً يمكن اكتشافه وتغييره. وناقش أندراش كبانيوش Andras Kappangos (المجر) موضوع "حدود الترجمة" في العمل الأدبي في إطار اللغة والبلاغة. كما انتهت الجلسة بحديث سفتيلا شميركوفا (التشيك) عن البلاغة بين الثقافات المختلفة وذلك في إطار أفكارها حول حضور المؤلف في النصوص العلمية.

وفي جلسة البلاغة والحجاج أكد عبد الناصر حسن (مصر) في بحثه "أن هناك خطوات جديدة قفزت إليها البلاغيات الحديثة لعل من أهمها أن البلاغة الآن لم تعد تقتصر على الأدبي والشعري من لغة الخطاب بل أصبح الجمالي مجرد شاغل من شواغلها التي راحت آفاقها تمتد إلى علم التفاوض والسياسة والخطاب اليومي الحياتي والخطاب الإعلاني والإعلامي.

وقدمت نهال النجار (مصر) بحثاً بعنوان: "البلاغة القضائية عند (جين أوستن) في رواية: (Pride & Prejudice). وفي الإطار نفسه تحدث جميل عبد المجيد (مصر) تحت عنوان: "مدخل إلى بلاغة الخطاب القضائي". أما زينات عبد الفتاح (مصر) فقد خصصت حديثها عن "الحجاج" في تحليل لامارتين لسيرة الرسول ρ وقد سعت في بحثها إلى تحليل أفكار هذا الكاتب عن طريق دراسة استخدامه "للحجاج" ومدى توفيقه في إيراد البراهين والأدلة على أقواله. وبهذا أمكن أن تحكم بموضوعية على نظرة هذا المستشرق إلى النبي وإلى رسالته، وصولاً إلى أن تلك النظرة - على الرغم مما يشوبها من تعصب - تمثل خطوة جادة على طريق فهم أعمق للإسلام في الغرب.

وفي جلسات **اليوم الرابع** دارت الحوارات والنقاشات حول: بلاغة الصورة في الخطابات المختلفة: ففي الجلسة الأولى: قدّم عبد الله الفيفي (سعودي) أطروحته حول الرواية وتداخل الأجناس في بلاغيات النص المعاصر. فقدّم مصطلح "القصيدة الرواية" وهي عبارة عن قالب فني يتخلص من حدة الحضور ذي الوجود الكامل لكلا الجنسين — الشعري والروائي — كي ينشئ نمطاً جديداً من التماهي بينهما. وقدّمت مها سلام (مصر) مقاربة بلاغية حول رواية "المتهمل" لـ"جون كوتسي"، وكشفت عن تجسيد الرواية لأفكار مجردة، مثل الفرق بين الواقع والوهم، والفجوة ما بين الأصالة والمحاكاة، كما أبانت عما تتميز به الرواية من تعدد مستويات السرد انعكاساً لمفاهيم ما بعد الحداثة بوصفها "كتابة عن كتابة". كذلك فعلت الباحثة فدوى عبد الرحمن (مصر) وهي تبحث في إمكانيات التغاير في رواية "المريض الإنجليزي" للكاتب مايكل أونداتجي.

وفي الجلسة الثانية: تناول بريان إليوت (إنجليزي) العلاقة الوطيدة بين البلاغة وفن المعمار الحديث، وقد حاول أن يوضح في ورقته إلى أي مدى تتخذ الحداثة المعمارية، كما تتضح بصفة

خاصة في نظرية لوكوربوزييه وممارسته على وجه الخصوص، طابعاً بلاغياً بصفة أساسية. وقدَّم بيتر هادجو Peter Hajdu (المجر) بحثاً بعنوان "السرد والبلاغة في التاريخ الأدبي" تناول العلاقة بين القصص والبلاغة في شكل واحد ومحدد من الكتابة وهو التاريخ الأدبي.

وفي الجلسة الثالثة: نال السرد النسائي عدداً من الدراسات لعل من أبرزها ما قدمه محمد عبد المطلب (مصر) بعنوان: "بلاغة السرد النسوي". وقد بدأ دراسته بتأسيس معرفي لثلاثة مصطلحات جوهرية في الموضوع هي: بلاغة، سرد، نسوي، ثم انتقل من ذلك إلى مفهوم الأدب النسوي الذي قام برصده عبر ثلاثة محاور: الأول: الأنثى، بوصفها نتيجة للسرد وهنا ينحصر الإبداع في الأنثى وحدها، والثاني الأنثى موضوعاً للسرد وهنا يكون الإبداع شركة بين الأنثى والذكر، والثالث الأنثى بوصفها متلقية للسرد. وقد تعامل مع النصوص السردية النسوية عبر هذه المراحل الثلاث وكيفية حضور الأنثى داخل النص السردي، وهو حضور يخضع لعوامل مختلفة مثل الواقع الاجتماعي، وظروف التربية والنشأة، أو التراكم الثقافي. وقد ينحصر في الجسد الأنثوي بوصفه الملكية الخاصة بالأنثى. وقد اتجهت الدراسة إلى متابعة المنتج السردي النسوي مستخلصة أهم تقنياته التي شكلت خصوصية، وفي مقدمتها: ارتفاع الصوت النسوي كماً وكيفاً في معظم المسرود النسوي ثم رصد القهر الذكوري المسلط على الأنثى، ثم رد فعل ذلك بظهور اتجاهات سردية مقاومة للقهر، بل يتجاوز ذلك إلى هدم الذكورة بالإضافة إلى تقنيات فنية مثل: الاسترجاع والأحاديث الشعرية وإطالة السرد، وكلها تقنيات حاضرة في السرد النسوي على وجه العموم. أما سعاد المانع (سعودية) فقد أشارت في ورقتها إلى بلاغة الانتصار للمرأة في النقد الأدبي المعاصر، وأن هذه البلاغة تسود الآن في الدراسات التاريخية والاجتماعية. كما أشارت إلى أن البلاغة في صلتها بالدراسات النسوية تمثل زاوية جديدة في الكتابات العربية في وقتنا الراهن. ومن الأوراق البحثية ورقة روزالين لونجاهو Roselyne H. Lungaho حول "مساءلة التحليل البلاغي النسائي الغربي للنصوص الأدبية الإفريقية"، حيث كشفت الباحثة عن أن النقد الراديكالي النسائي في الغرب هو العنصر المسيطر على النقد المعاصر للأدب الإفريقي، ولكنه مبني على أفكار قابلة للنقاش.

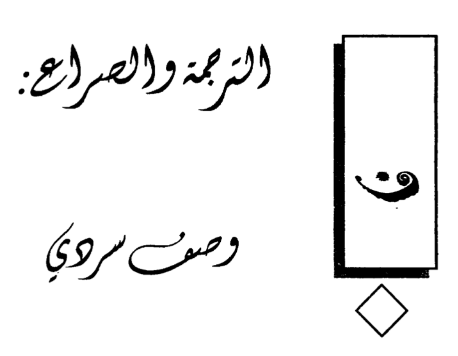
وفي الجلسة الرابعة: يرى هاجدو أن التاريخ قد درس بوصفه نوعاً من أنواع القصص أكثر من مرة أو على الأقل منذ صدور كتاب هايدن وايت "ما وراء التاريخ" Metahistory.

ومن السرد والبلاغة عبر التاريخ الأدبي ينتقل بنا الباحث نبيل حداد (الأردن) إلى بحث بعنوان: "من سرد البلاغة إلى بلاغة السرد". ومن بلاغة السرد إلى بلاغة الصورة ينقلنا شعيب حليفي (المغرب) حيث قدم مقاربة لبلاغة الصورة في الرواية.

وفي **اليوم الخامس** والأخير وتحت عنوان: البلاغة والفنون البصرية، البلاغة والتأويل، قدم علاء عبد الهادي (مصري) ورقته حول "بلاغة الشعرية المسرحية"، وقدم صلاح حسنين ورقته حول توليد الاستعارة من خلال الدرس النقدي والبلاغي، وطرحت مي أحمد يوسف (أردنية) ورقتها حول قراءة تحليلية من خلال الدخول إلى الجو الفكري للشاعر، ومن خلال إخراج بعض المفاهيم الكامنة في بعض الاستعارات والتشبيهات الشائعة التي إذا أوليناها عناية أكبر لبدت لنا أعقد وأبعد دلالة مما ألفناه في القراءة التقليدية للشعر.

واختتمت الجلسة الأخيرة بورقة للباحثة أمل محمد الأنور (مصرية) بموضوع عن الصورة عند (ميشيل تورنيه: أنماط وأبعاد) دراسة في رواية: "قطرة الذهب" حيث قدمت تأويلات طريفة لهذا النص الذي يستمد رؤيته من الأبعاد الأدبية ذات الطابع الفلسفي.

وفي الحفل الختامي للمؤتمر قدمت نهال النجار عرضا موجزا لأهم توصيات المؤتمر.



تأليف : منى بيكر / عرض : مصطفى رياض

تشغل منى بيكر حاليًا منصب أستاذ ومدير مركز دراسات الترجمة والتثاقف بجامعة مانشستر بالمملكة المتحدة، وهي باحثة مصرية المولد استقرت بالمملكة المتحدة حيث أصدرت العديد من الدراسات في مجال الترجمة ووضعت نموذجًا لتدريب المترجمين في كتاب تعليمي بعنوان "بعبارة أخرى" In Other Words. وقد أُعيدت طباعته عشر مرات منذ صدوره عن دار نشر روتليدج في عام ١٩٩٢، كما قامت بتحرير "موسوعة روتليدج لدراسات الترجمة Routledge Encyclopedia of Translation Studies (٢٠٠١). وتشغل منى بيكر أيضًا منصب المدير التحريري لدار نشر سانت جيروم المعنية بإصدار الكتب والدراسات في مجال علم الترجمة. كما أنها المحرر المؤسس لدورية "ذا ترانسليتور" The Translator. وهي إلى جانب ذلك ناشطة واعية بأبعاد الصراع العربي الإسرائيلي. ويعكس موقعها الخاص على الشبكة الدولية www.monabaker.com ذلك التنوع الخصب في اهتماماتها الأكاديمية والسياسية. وتتبنى من خلاله منهجًا يقيم الصلة بين أمرين، أولهما يتمثل في متابعة نشاط الترجمة والتنظير له في عالم يُدفع دفعًا في اتجاه العولمة وتتهاوى الحدود بين شعوبه ودوله لصالح أيديولوجية تكرس صراعًا ثنائيًا بين قوى "الخير" وقوى "الشر" وتتذرع بصدام مزعوم بين الحضارات. ويتمثل الثاني في بيان دور المترجم الذي تعاظم على ضوء تلك المعطيات وصار له أكبر الأثر في الترويج لمثل تلك الأيديولوجيا أو الوقوف لها بالمرصاد لكشفها أو لمقاومتها.

ويجمع آخر إصدارات منى بيكر وهو كتابها "الترجمة والصراع: وصف سردي"[1] (٢٠٠٦) ما بين هذين التيارين اللذين يشكلان معًا محور منهجها النقدي: الترجمة من حيث كونها نشاطًا مهنيًا تتعذر ممارسته بمعزل عن الأيديولوجيات السائدة، وصراع القوى في عالمنا المعاصر وما ارتبط به من تفسيرات نقدية قامت على توظيف أدوات اتجاه ما بعد الحداثة وأبرزها التفكيكية. ويمثل أحدث ما ألفته منى بيكر من دراسات، "الترجمة والصراع: وصف سردي"، علامة هامة في مجال دراسات الترجمة لما يضيفه للاتجاه المتنامي في حقل تلك الدراسات منذ تسعينيات القرن الماضي لتأسيس رؤية ثقافية تتخطى الحدود الضيقة للتحليل اللغوي وتكشف

على مستوى التنظير والممارسة ما ينتجه المترجم متأثرًا بالأبعاد الثقافية السائدة. ولعل رؤية إيتامان إيفن-زوهار Itaman Even-Zohar للترجمة بوصفها نشاطًا مؤسسًا على العلاقات القائمة في إطار الثقافات تمثل نقطة الانطلاق لدراسات خصبة أثرت فهمنا لعملية الترجمة وسلطت أضواء كاشفة على دورها المعلن في بعض الأحيان وغير المعلن في أحيان أخرى في المجال العام.

وتعد منى بيكر واحدة من رواد دراسات الترجمة التي تبحث في التثاقف وصلته بإنتاج المترجم ودوره في الحياة العامة. ولعل بحثها المعنون: Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies? (١٩٩٦)[٢] إرهاصًا لذلك التوّجه الذي سارت في مشروعها البحثي على هَدْيه. وقد قدمت مداخلة تحت عنوان "دور الترجمة في إدارة الصراع الثقافي/السياسي" ضمن مؤتمر "الترجمة وتفاعل الثقافات" الذي عُقد في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (٢٩ مايو — ١ يونيو ٢٠٠٤) وهي أساس البحث الذي بادرت "فصول" بنشر ترجمة له أعدها حازم عزمي (العدد ٦٦. ربيع ٢٠٠٥) تحت عنوان "ترجمة السرديات – سرديات الترجمة: هل حقًا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات" ليُقدم بوصفه النص الاستهلالي في العدد الخاص بأسئلة الثقافة الراهنة[٣]. وتُصدر منى بيكر أحدث مؤلفاتها "الترجمة والصراع" لتفصّل ما أجملته في مداخلتها وبحثها المشار إليه وتقدم رؤيتها من خلال نظرية السرديات لدى علماء الاجتماع، فتقيم نظامًا متوازنًا ومتكاملاً من وحي هذه النظرية يعدل من رؤيتنا لنظرية الترجمة ذاتها ويحدد عناصر لتقييم عمل المترجم بل ويضعه أمام مسئولياته في المجال العام.

يقع الكتاب في ٢٠٣ صفحة من القطع المتوسط. وينقسم إلى مقدمة نتعرف من خلالها على إشكاليات البحث والمنهج المقترح لرصدها وتحليلها تمهيدًا لإيجاد الحلول لها. يعقبها ستة فصول تحمل العناوين التالية على التوالي: التعريف بنظرية السرديات Introducing narrative theory وخارطة السرديات A typology of narrative. وفصلان في فهم أساليب السرديات في التأثير: سمات السرد Understanding how narratives work: features of narrativity I, II، ووضع إطار للسردية في عملية الترجمة Framing narrative theory، و تقييم السرديات: النمط السردي Assessing narratives: the narrative paradigm. ويلي الفصول معجم بالمصطلحات الوارد معظمها من علم الاجتماع والتي تفيد منها منى بيكر في إقامة منهجها في تقييم الترجمة وأداء المترجم. يلي ذلك هوامش ضافية لفصول الكتاب تحمل شروحًا وتعليقات وإشارات لنظريات الترجمة والنقد المعاصر ذات الصلة بموضوع الكتاب، وثبت بالمراجع يضم ذخيرة من الكتابات النقدية في علم الترجمة المعاصر منذ منتصف القرن الماضي حتى الآن.

تقدم منى بيكر الترجمة بوصفها علمًا نظريًا وممارسة عملية على ضوء النظريات الحديثة لعلم الاجتماع التي تتناول مفهوم السرديات من حيث نشأتها وانتشارها وأثرها في تشكيل الواقع وكذا الدراسات الثقافية المعاصرة، وهي بذلك تتبنى منهجًا بَيْنيًا ينزل نظرية الترجمة وفعلها موقعًا في السياق الاجتماعي والسياسي يتجاوز التصور القاصر لعلم الترجمة الذي يجعل منها تدريبًا لغويًا خالصًا. ويؤدي تفعيلُ دور الترجمة ورصدُ ممارساتها في إطار العلوم الإنسانية الأرحب إلى الاهتمام بدور المترجم، وبصفة خاصة دوره في عالمنا المعاصر الذي كادت حدود دوله ومجتمعاته تنهار أمام الصراعات التي تناثرت شظاياها من بؤر ملتهبة في عالم ما بعد ١١ سبتمبر الذي تسري فيه مقولة صراع الحضارات وتذكي بالتالي نيران الحروب في أفغانستان والعراق ولبنان والأراضي الفلسطينية المحتلة.

وتُميز منى بيكر في الفصل الأول بين السرديات بوصفها وسيلة لغوية أدبية من وسائل التعبير المتاحة والسرديات بوصفها كيانات دينامية تشكل هي ذاتها وسائل توليد الصراع بين

أطرافه وإذكائه وتمثيله على كافة مستويات المجتمع الإنساني. وتعتمد في رؤيتها على نظريات في علم الاجتماع لسومرز Somers، ولسومرز وجيبسون Somers & Gibson التي تقدم بدورها السرديات على أنّها "الصيغة الأساسية والحتمية – بألف لام التعريف – والتي تنتظم جميع خبراتنا وتجاربنا في العالم، ذلك أن كل شيء ندركه "ليس سوى نتاج لقصص ذات خيوط متشعبة ومتداخلة يضعها الفاعلون الاجتماعيون أنفسهم داخل نسيجها" (Somers & Gibson 1994: 41")[4]. كما تعتمد على رؤية عالم الاجتماع ستيفن لوكس Steven Lukes التي عرضها في كتابه "مفهوم القوة: نظرة راديكالية"[5] حيث يقدم رؤية لمفهوم القوة تتخطى ما اصطلح عليه من تعريف للقوة التي تبدو مظاهرها واضحة للعيان. وتقوم على تعريف مغاير يؤكد تشكيل القيم والثوابت والأيديولوجيات من خلال التفاعل الاجتماعي. ويرى لوكس أن كافة أشكال التفاعل الاجتماعي تتضمن صراعًا للقوى إذ إن الأفكار تعمل من خلال اللغة واستخداماتها ولذلك فإنّ قياس القوى لا يتم إلا من خلال الاستنتاج إذ لا يجدي الباحث محاولة رصد أي مظاهر خارجية لممارسات تلك القوى حيث إنّها لا تبدو ظاهرة، كما أن تلك القوى غير المنظورة تتخلل فكر المجتمعات وتطبع الأفراد بها فيقبلونها بوصفها من المسلمات.

وتلفت منى بيكر النظر إلى ما في نظرية لوكس عن السرديات من تداخل مع مفهوم الخطاب لدى ميشيل فوكو Michel Foucault ومفهوم الأسطورة لدى رولان بارت Roland Barthes وخاصة في ما يتصل بالأثر التطبيعي normalizing effect لأشكال التمثيل التي تنتشر في المجال العام. فوفقًا لفوكو يسيطر أي نظام على نشأة الأفكار وشيوعها في أذهان تابعيه ويبلور خطابًا يحدد "طبيعة" الأشياء من حيث كونها صحيحة أو خاطئة، وطيبة أو شريرة، وسوية أو شاذة، فتتحول بعد ذلك إلى حقائق واضحة بذاتها ويجرى تطبيعها. أما رولان بارت فقد وجّه اهتمامه بالعلامات الميتالغوية التي يطلق عليها الأساطير الحديثة والتي تخضع للتطبيع بتأثير الأيديولوجيات البورجوازية وما تفرضه من قيم اجتماعية. غير أنّ منى بيكر تنأى بالمفهوم الخاص بالسرديات كما وظّفته في دراستها عن ما يتصف به من تجريد لدى فوكو وما يتصف به من وجود محدود في نظام بارت السيميولوجي. وترسم في الفصل الثاني ملامح نظرية السرد بأبعادها الجديدة فلا تقصر مفهوم السرديات على مجال التمثيل العام public representation بل تتخطى هذا المجال، مثل ما يقضي توظيفها للمصطلح المقتبس من علم الاجتماع، كي تطبقه على الحكايات الفردية وغيرها من الحكايات على نحو يجسد الفاعلين السياسيين على الساحة، وهي حريصة كل الحرص على تأكيد المغزى السياسي للسرديات وما يصحبها من صراع في مرحلتي إنشائها واستقبالها بما يؤدي إلى إنتاج لبنية القوى وتوفير السبل إلى نقد هذه البنية في الوقت ذاته.

وتفرد منى بيكر الفصل الثالث لعرض أنماط السرديات التي تسهم في ابتناء الأحداث construction of events[6] بحسب نظرية سومرز وجيبسون، وهي السرديات الأنطولوجية ontological، والسرديات العامة public، والسرديات المفاهيمية conceptual، والسرديات الشارحة meta-narratives. فالسرديات الأنطولوجية هي القصص أو الحكايات التي تنتج عن تفاعل الأفراد بعضهم مع بعض في حيز زمني معين ويرويها كل فرد لنفسه ليحدد موقعه من العالم، ومثال ذلك يبدو في القيود التي يبتنيها الفرد لنفسه فلا يتخطى حدودها من جراء وجوده في مجتمع تسوده سرديات عنصرية أو قائمة على أي شكل من أشكال التمييز. أما السرديات العامة فهي مجموعة القصص أو الحكايات التي تضعها الصياغة الاجتماعية لما يعلو على مستوى الفرد من أسرة، ومؤسسات دينية وسياسية وتعليمية وإعلامية، وتروج لها، ومثال ذلك ما يشيع عن سهولة الحراك الاجتماعي للفرد داخل المجتمع الأمريكي. وتنقل منى بيكر السرديات المفاهيمية من سومرز وجيبسون بوصفها المفاهيم والشروحات التي يبتنيها الباحثون الاجتماعيون.

وتلجأ لتوسيع نطاق هذا التعريف لينطبق على مجالات البحوث العلمية والإنسانية جميعها فيقوم الباحثون بتكوين سرديات تتصل بمجال بحثهم وموضوعه ويتوجهون بها لبعضهم البعض وللآخرين. وتقدم منى بيكر العديد من الأمثلة لما لهذا الضرب من السرديات من تأثير بالغ على تشكيل الواقع، ومن هذه الأمثلة مقولات هنتنجتون عن صراع الحضارات، وما أورده رفائيل باتاي، الباحث الأنثروبولوجي من تصورات في كتابه "العقل العربي" حول سلوكيات الشخصية العربية التي "لا تعي إلا لغة القوة وتخشى أكثر ما تخشى الشعور بالخزي أو التعرض للإذلال". أما الميتاسرديات أو السرديات الشارحة فإنُّها تلك السرديات التي تشكل نظرياتنا ومفاهيمنا الاجتماعية مثل التقدم والتنوير والتصنيع.

وتخصص منى بيكر الفصلين التاليين، الرابع والخامس، لتوضيح السِّمات التي تبتني من خلالها السرديات العالم الذي نعرفه. وتلك السمات هي: البعد العلائقي relationality، والرسم السببي للحبكة causal emplotment، والاستحواذ الانتقائي selective appropriation. والبعد الزمني temporality. والتفرد particularity. وتحديد النوع genericness. والتطبيع normativeness، والمراكمة السردية narrative accrual. وتؤكد منى بيكر على التداخل ما بين هذه السمات وتواجدها المشترك في السرديات.

وتلجأ منى بيكر في الفصل السادس لمفهوم الإطار كما فصَّله جوفمان والباحثون في مجال الحركات الاجتماعية لتوضح السبل التي يبرز المترجمون وناشرو أعمالهم ومحرروها من خلالها السرديات التي يُرمز إليها في النص أو يعدلونها أو يهدمونها. ويسهمون بذلك في تشكيل الواقع الاجتماعي. وتستعرض تلك السبل التي تتخطى حدود اللغة لتشمل النبرة في حالة الترجمة الفورية، وتقنيات الطباعة، والألوان. والصور في حالة الترجمة التحريرية. وتصدر منى بيكر عن فرضية مؤداها أن المترجمين في إمكانهم اللجوء إلى استراتيجيات لتعزيز أو هدم بعض أوجه السرديات التي يتوسطون لنقلها وذلك على نحو صريح أو ضمني فلا يقتصر دورهم على تلقي تكليفات الترجمة والقيام بها. فالمترجمون ليسوا منعزلين عن مجتمعاتهم وإنَّما مثلهم مثل أهل المهن الأخرى في تحمل مسئولية عملهم، فهم مسئولون عن النصوص التي يترجمونها والتي تسهم في صورتها المترجمة في خلق الواقع الاجتماعي أو مناقشته أو نقده.

وتعالج منى بيكر في الفصل السابع والأخير قضية تقييم السرديات على نحو يأخذ في الاعتبار أن من يقوم بعملية التقييم لا يمكنه الإفلات من السردية التي تشكل له العالم وتضع الحدود لرؤيته، وبالتالي لا يوجد مجال للقول بإمكانية تحقيق رؤية "موضوعية" نصدر بها أحكامنا على أي سردية. وعلى الرغم من إقرار منى بيكر بانغماسنا في السرديات فإنَّها تؤمن بقدرة العقل على مراجعة مساره وتقدم نموذجًا وضعه والتر فيشر Walter Fisher يمكننا من تقصي الأسباب التي تدعونا لقبول السرديات أو رفضها من منطلق موقعنا إذا لم يعد هناك مجال "لعالمية" القيم. فالنموذج السردي الذي يستخدمه فيشر يقر بانضواء قيمنا تحت لواء منطقنا العقلاني في إطار السردية التي ننتمي إليها. ويقيم فيشر نموذجه على مبدأين أولهما الترابط المنطقي coherence ويشمل الترابط المنطقي على مستوى البنية أو استقامة الحجج structural (or argumentative) coherence، وعلى المستوى المادي material coherence أي صلة السردية بغيرها من السرديات التي تتناول القضية ذاتها، وعلى مستوى الشخصيات characterological لتحديد مدى مصداقيتها، وثانيهما الأمانة fidelity، التي تقضي بتقييم السردية من حيث سلامة منطقها وصحة قيمها. وترى منى بيكر أنَّه على الرغم من الانتقادات الموجهة لنموذج فيشر من حيث إنَّه يعلي من شأن النموذج السردي في مقابل النموذج العقلاني المتخصص، فإنَّها ترى فيه نموذجًا صالحًا لإبراز الاتجاهات القيمية ومفسحًا المجال على نحو

ديمقراطي لا يتوافر لمنطق النخبة، كما أنّه يتوافق مع منهجها الخاص بالترجمة على ضوء السرديات.

إن كتاب "الترجمة والصراع: وصف سردي" لمنى بيكر بما احتواه من تنظير، وما اقترحه من نموذج لنقد النصوص المترجمة، بالإضافة إلى وضعه المترجمين أمام مسئولياتهم تجاه نشر ما تحتويه أعمالهم من سرديات، يعد علامة بارزة في مجال دراسات الترجمة، ولا شك أنّه سيسهم في إعداد جيل جديد من المترجمين الذين يتوافر لديهم الوعي بأبعاد عملهم. كما أنّ هذا الكتاب لا غنى عنه لأساتذة الترجمة وطلابها وممارسيها، ويمهد الطريق للعديد من الدراسات التطبيقية التي تعتمد النموذج الذي طرحه والذي تتجلى قيمته في ما يثبته من تأصيل للاتجاه الميتالغوي الذي يؤكد على الأبعاد الثقافية لعملية الترجمة، وإن لم يزل يعتمد الأدوات اللغوية ضمن وسائله.

الهوامش:

1 - Mona Baker (2006) *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London and New York, Routledge.

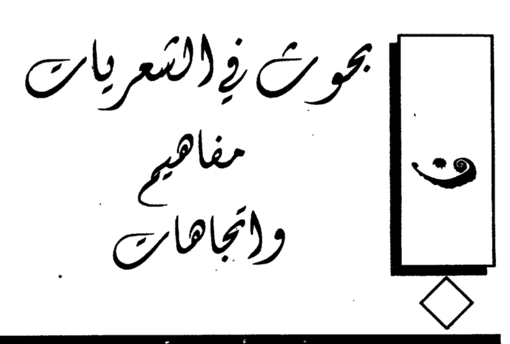
2 - Mona Baker (1996) Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies? In Lauer, Gerzymisch-Abrogast, Haller and Steiner (eds.), *Übersetzungwissenschaft im Umbruch, Festschrift für Wils zum 70. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr.

٣. منى بيكر. ترجمة السرديات/سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟ ترجمة حازم عزمي، فصول، أسئلة الثقافة الراهنة، العدد ٦٦، ربيع ٢٠٠٥. ٢٢- ٣٤. (يستند عارض الكتاب في استخدامه للمصطلحات العربية إلى ترجمة حازم عزمي الذي بذل جهدا علميا محمودًا في ترجمة تلك المصطلحات الواردة في نص منى بيكر إلى العربية).

٤. المرجع السابق، صفحة ٢٢.

5 - Steven Lukes (1974) *Power: A Radical View*, Basingstoke and London: Macmillan Education.

٦. انظر هامش المترجم، حازم عزمي، منى بيكر (٢٠٠٥)، صفحة ٣١.



تأليف : أحمد الجوّة / عرض : ماجد مصطفى

ماذا يعني مصطلح "الشعرية"؟ وما تاريخه في الكتابات النقدية والتنظيرية العربية والغربية قديما وحديثا؟ وما علاقته دلاليا واصطلاحيا بالمصطلح البلاغي القديم "الإنشاء" أو "الإنشائية"؟

كل هذه الأسئلة يحاول الإجابة عنها الباحث التونسي "أحمد الجوة" في كتابه الضخم "**بحوث في الشعريات** مفاهيم واتجاهات" (٥٠٠ صفحة)[1].

و"أحمد الجوّة" مهتم بالأدب العربي الحديث شعرًا ونثرًا ليس في مجال النقد التطبيقي فقط بل من خلال إطار تنظيري أوسع هو بحث "نظرية الأدب"، لذلك يندرج عمله هذا في إطار نظرية الأدب بوجه عام وبمسألة الأجناس الأدبية بشكل خاص، وتحديدًا: الشعر والمسألة الشعرية. أما منهجه فليس منهجا تطبيقيا قوامه تحليل عينة من مدوّنة شاعر واحد أو عدة شعراء يشتركون في الانتماء إلى حركة شعرية واحدة ويختلفون في تجاربهم الإبداعية، وإنما هو — كما يقول المؤلف — منهج وثيق الصلة بالنقد "التُصَوّريّ"، أساسه ضبط التصوُّرات النقدية، وإقامة الشبكات المصطلحية (راجع : توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية). والتصوُّر عبارة عن حصول صورة الشيء في العقل، وهو بهذا المعنى مرادف للعلم، والتصوّرات هي المعاني العامة المجرّدة.

وقد آثر المؤلف أن يعالج مفهوم الشعرية والإنشائية عبر العصور من خلال أربعة أسماء كبرى في تاريخ النقد: اثنان منها غربيان والآخران عربيان. لذلك جاء كتابه الضخم في قسمين كبيرين، وأربعة أبواب، على النحو الآتي:

الباب الأول: إنشائية المحاكاة في "كتاب الشعر" لـ"أرسطو"
الباب الثاني: شعرية التخييل في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"
الباب الثالث: إنشائية العدول في أعمال "جان كوهين"
الباب الرابع: شعرية "كمال أبو ديب" ومراجعها الغربية والعربية

ويبدأ المؤلف – في المقدمة – بتحرير المصطلح الذي سوف تدور حوله كل مباحث الكتاب، وهو: "الإنشائية" La poétique ، وهو المتصوَّر الأكبر رواجاً في الدراسات العربية الخاصة بالعملية الإبداعية، وبنظرية الأدب وبالدراسة الأجناسية. والإنشائية في الأصل نظرية في الشعر التمثيلي عند أرسطو. ولئن كان الشعر مستقطِبا متصوَّر الإنشائية أحقابا طويلة فإن عناية الإنشائيين انصرفت إلى فنون أدبية طارئة النشأة. وليس ما صار اليوم معروفا بإنشائية النثر في

المقامة والنادرة والمثل والرواية والرسالة والأقصوصة سوى دليل قاطع على أن الإنشائية ميدان واسع حتى إن "جماعة فلسفة الفن والإبداع" ذهبت إلى اعتبارها تسمية تنطبق على سائر العمليات الإبداعية حتى في مجال الاقتصاد وفي علم الاجتماع وفي ميدان السياسة بل وفي الرياضيات والفلسفة. ومجمل القول عند أعضاء هذه الجماعة أن الإنشائية هي دراسة البنية الحركية التي تشدّ المؤلف — فرداً كان أو جماعة — إلى أثر من الآثار.

وقد حرص المؤلف على تقديم عدد من أفكار عبد السلام المسدّي ومناقشتها لأنها تنير مسالك المسألة الاصطلاحية، فـ"الشعرية" من وجهة نظر المسدّي — في بحثه (الازدواج والماثلة في المصطلح النقدي) — هي "الصورة المثلى من التمحيض الاسميّ عن طريق آلية التوليد الاشتقاقي، بتجريد الاسم من الاسم بفضل قالب المصدر الصناعي. وهو ينبّه إلى أن المعنى الدقيق لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبتكَر مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي لمقابله اليوناني (الإنشائية Poiêtikos – La poïétique)، وإلى أن أول سياق يتعيّن الإلماح إليه هو السياق الذي يرد فيه لفظ الشعرية منزوعا عنه ما قد يوحي بأنه يخصّ الشعر دون أي ضرب آخر من ضروب تركيب الكلام. ولم يَغفل المسدّي عن تفسير ظاهرة التمحيض فعدّها متأتية بوجه خاص عن طريق الأعمال النقدية المترجمة وذكر مثالا على ذلك كتابات "تسفيتان تودوروف". أما ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة لكتاب تودوروف "البويطيقا" (Poétique) بـ"الشعرية" (دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧)، فهي — حسب المسدّي — ترجمة دقيقة متكاملة، وفي تقديمهما للترجمة ما يؤكد وعي المترجمَيْن بأن الشعرية تهتمّ بأخص خصائص النصوص الموسومة بـ"الأدبية"، وفيه موقف نقدي من المنهج البنيوي ومن النظرية الشعرية.

ويتابع المؤلف فحص مصطلح الشعرية ودلالته الاصطلاحية في المؤلفات العربية والمترجمة، فيجد أن هذه التآليف التي يتضمَن عنوانها لفظ "الشعرية" مفهوماً أو نظريةً أو دراسة نصيّة يمكن تقسيمها قسمين يختلفان مقصدًا واتجاهاً: القسم الأول يعتني بالضبط المفهومي للشعر والشعرية كما تَصوّرهما العلماء بالشعر والفلاسفة المسلمون والنقاد والبلاغيون (جابر عصفور: "مفهوم الشعر"، وألفت كمال الروبي: "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين"، مثلاً). والقسم الثاني يعتني بالتحاليل النصية ولا يَخرج العمل فيها على النقد التطبيقي الذي يركِّز فيه الجهد على خصائص البناء وطرائق الأداء التي ينتهجها الشعراء عند كتابة نصوصهم (شربل داغر: "الشعرية العربية الحديثة"، وتوفيق بكار: "شعريات عربية"، مثلاً).

ويستعرض المؤلف عمله في كتابه بالكلام عن قسمه الأول الذي يضم البابين الأول والثاني:

خصَّصنا أول الأبواب لإنشائية المحاكاة في "كتاب الشعر" لـ"أرسطو" لأن المحاكاة فيه متصوَّر إنشائي مركزي عليه مدارات الشعر التمثيلي بأجناسه الكبرى التي عُني الفيلسوف بتحديد مكوّناتها وبضبط ما بينها من الائتلاف والاختلاف. والمحاكاة والدة مصطلحية تنجب الحكاية والتعرُّف والتطهير والإيقاع والعبارة، وبها جميعها تُنسَج الشبكة المصطلحية وتترابط الدوائر المفهومية في هذا الكتاب. والباب الثاني معقود بمصنَّف عربي ضخم مثَّل محصّلة ما بلغه التنظير للشعرية عند العرب نقادًا وفلاسفة. ففي "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" قدّم حازم القرطاجني أفكارا تشعبت أصولها وتفرعت مباحثها، وكان تصوره للتخييل مرتكزا نظريا تأسست عليه نظريته في الشعرية. لكن التخييل في "المنهاج" لم يُلْغ النظر في المحاكاة وفي استقدام أفكار تشي بالأثر الأرسطي في شعرية حازم... [و] ستكون دراستنا للمفاهيم وأنسقة التصوراتِ في هذين البابين نازعة في الغالب إلى بناء المؤتلف وإظهار المختلف بين الفيلسوف الإغريقي والمنظِّر العربي للشعرية.

والقسم الثاني من الكتاب مناظِر للقسم الأول، فكما جعل المؤلف "كتاب الشعر" لـ"أرسطو" مرآة عاكسة لكتاب "المنهاج" للقرطاجني، بحثا عن المتشابه من المتصورات وعن وجوه التعديل

فيها بحكم ما أسماه "قوانين الهجرة المصطلحية"، أراد أن يكون تنظير الباحث الفرنسي "جان كوهين" للشعرية وصياغته لاصطلاحاتها مرآةً أخرى تعكس طبيعة التنظير العربي مقارنة بالأفكار التي أفادها الناقد البنيوي السوري كمال أبو ديب – في كتابه "في الشعرية" (ط١ ١٩٨٧) – من أصول واتجاهات نظرية متنوعة ومتباعدة أيضًا، نظرًا لطبيعته التنظيرية.

فالباب الثالث انتقال من إنشائية المحاكاة وشعرية التخييل إلى الإنشائية الموضوعية (حسب دافيد فونتين: Objectives) التي أكّدت استقلالية الأدب وفصلَتْه عن كل غاية أو مقصد ليس من طبيعته. وليس اختيار ما كتبه "جان كوهين" من مؤلفات ومقالات سوى بحث عن الكيفية التي فكّر بها هذا الباحث الفرنسي في الشعرية حين رام دراسة الشعر الفرنسي في أطواره المتعاقبة دراسة محايثة معتمدا منهج اللسانيين والأسلوبية الإحصائية. وللمؤلف – في هذا الباب – وقوفٌ مطوّل على أبرز مفهوم تردد استخدامه في كتابات "كوهين". ونظرٌ دقيق في تصور "كوهين" لـ"العدول" بما هو عنده معيار يميز شعرًا من شعر وييسّر للباحث قياس درجة "الشعرية" في الكلام، ويُبْرِز الفارق الأساسي بين الشعر والنثر.

والباب الرابع محاولة من المؤلف للتَثبُّت مما جاء في كتاب "في الشعرية" وما أسماه كمال أبو ديب: "تجسيدًا لرؤية شخصية للشعرية وطرحاً لنظرية تتجاوز الصياغات المطروحة الآن في هذا المجال"، وأيضًا محاولة لتفحُّص حقيقة المفاهيم التي صاغها أبو ديب بحثاً عن نسق متصوَّري يحكم تنظيره للشعرية، ولما اصطلح عليه بالفجوة: مسافة التوتُّر. فجوهر هذا البابِ الأخير – كما يقول المؤلف – تفكيك للدوائر المفهومية التي رسمها أبو ديب دائرةً فدائرة، وتَقص لركائز التنظير ولمدى الوفاء والتمثُّل لما يندرج في هذا التنظير للشعرية من أفكار الآخرين.

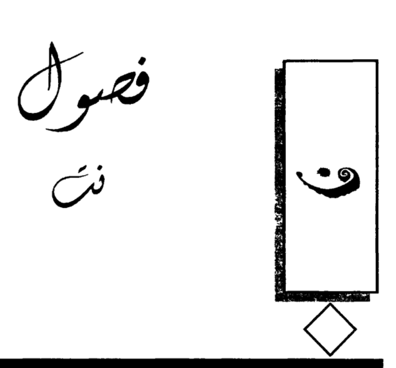
ويستخلص المؤلف عدداً من النتائج العامة، أهمها: صعوبة استدعاء المفاهيم وتعثُّر رحلتها من بيئة ثقافية إلى بيئة تغايرها تصورًا للعملية الإبداعية وممارسة لها؛ فمفهوم المحاكاة الأرسطي لم يستطع التأقلم مع نظرية الأدب عند العرب لأن الفلاسفة والبلاغيين لم يستوعبوا هذا التصوُّر الذي نشأ في ثقافة المسرح والشعر التمثيلي.

كما أن هناك اختلافا بيِّناً بين المنظّر العربي القديم (حازم القرطاجني نموذجاً) وبين نظيره الحديث (كمال أبو ديب نموذجاً) في التعامل مع مفاهيم الشعرية. والسبب في ذلك – من وجهة نظر المؤلف – أن المنظِّر القديم لم تُتح له فرصة الوصول إلى "النصوص الأصلية"، فكان تعامله معها عبر الوسائط الناقلة والشروح المحرّفة في الغالب، فلما تأبّى عليه فهْمُها وتعسّر الوصولُ إلى "حقيقتها" بسبب اختلاف الذهنيات وتغايُر الثقافات، أراد أن يُحصّل منها ما يدعم به طبيعة شعره ويُثبّت أركان النظرية التي ورثها. أما المُنظِّر العربي الحديث فقد تيسّر له الاطلاع المباشر على نصوص المنظّرين الغربيين في لغاتها الأصلية، لكن تقديمه للمنجز النظري الغربي ظل دون ما هو مأمول؛ ولا غرابة في ذلك فالراهن النقدي العالمي غدا شديد التعقد، والمفاهيم والمتصورات تتجدد وتتبدّل سريعًا بما لا يقاس به ما كان في أوقات سابقة.

وعلى كل حال فالكلمة النهائية في العلم لم تُقَلْ بعد. لكن كتاب "بحوث في الشعريات" إسهام جاد ومهم من باحث عربي في مجال نظرية الأدب، سعيًا منه نحو بلورة مفاهيم أكثر وضوحا ودقّة وانضباطًا في ثقافتنا العربية التي – كما أشار توًّا – تحاول ملاحقة كل ما يستجد، من حولها، في مجالات العلوم الإنسانية، نظرًا وتطبيقًا.

الهوامش :

(١) أحمد الجوّة: **بحوث في الشعريات** مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، مطبعة التسفير الفني، صفاقس – الجمهورية التونسية، 2004.



محمود الضبع

dab3@moe.gov.om

المدونات الأدبية :

تعد المدونات الأدبية إحدى محاولات التعبير المعاصرة . وأحد أشكال المعلوماتية . بوصفها البديل الأسرع للنشر الورقي المطبوع . إذ لا يحتاج المتعامل مع الشبكة الدولية للمعلومات سوى دقائق قليلة لإنشاء مدونة على الفضاء الإلكتروني . تسمح له بالتعبير الحر عن رأيه دون معوقات أو قيود سواء باستخدام تقنية النص العادي البسيط . أو استخدام النص الفائق الذي يتضمن روابط وإحالات إلى مدونات ومواقع إلكترونية أخرى . إضافة إلى الإمكانات التي تفتحها المدونة أمام استخدام التقنيات الصوتية . والصور وملفات الفيديو.

ولإنشاء مدونة يكفي الدخول على أي من المواقع التي تعطي إمكانية إنشائها . ومن ثم اتباع الخطوات الإرشادية البسيطة لعمل المدونة . والتي تكفل سرية شخصية صاحبها إذا أراد . وهو ما سمح بحريات متعددة في التعبير عن الرأي . وفتح الباب أمام مستخدمي النت في المشاركة والتواجد ونشر الفكر . وشيئا فشيئا تتحول المدونة إلى أرشيف تاريخي مفتوح أمام التلقي ومتصفح النت . ومنتدى فكري . وقناة تواصل مع العالم المعلوماتي . ومع المهتمين في مجالات تخصص صاحب المدونة.

وتعد المدونات شكلا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر نظرا لاهتمام بعض أصحابها بنشر إبداعاتهم الشعرية والقصصية والمسرحية . وإسهاماتهم النقدية . ومن ثم تلقي التعليقات عليها . وإثارة المناقشات حولها . مما حولها إلى منابر إعلامية لا تقل مكانة عند أصحابها من أشكال وقنوات الإعلام الأخرى .

ومنذ عام ٢٠٠٤م تزايدت أعداد المدونات العربية . وكثر أصحابها . وتنوعت أشكالها وموضوعاتها . وظهرت لها على شبكة النت تصنيفات عديدة . ومواقع خاصة عنها ولها . وفيما يلي رصد لبعض المدونات العربية . ومواقع تواجدها :

- **مدونات مكتوب:**

/http://www.maktoobblog.com

وتعرض هذه الصفحة للمدونات العربية بإمكانات ترتيبها ترتيبا تصاعديا أو تنازليا . وترتيبها تبعا للدولة (مصر — السعودية — السودان — المغرب .... وهكذا) . وإمكانية ترتيبها تبعا للاسم . وإمكانية إنشاء مدونة على موقع مكتوب.

- **تدوين ... عالم المدونات:**

/http://www.tadwen.com

ويعد أحد المواقع الكبرى المتخصصة في دليل المدونات العربية ، إذ يرتبها ترتيبا ألفبائيا، وبالضغط على أحد الحروف الهجائية ينتقل الموقع إلى كل المدونات التي تبدأ بالحرف . إضافة لتضمن الموقع أقساما أخرى ، منها التعريف بالمدونة وعلاقتها بالمصطلح الإنجليزي blog وتاريخ المدونات العربية وانتشارها ارتباطا بالحرب على العراق في عام ٢٠٠٢ وما أثارته في الغرب من انقسام المهتمين بين مؤيد ومعارض مما كان سببا في انتشار المدونات على صفحات الإنترنت.

كما يتضمن الموقع جولة في المدونات العربية . وهي جولة يومية ، يقتنص فيها أهم الأفكار التي تمت مناقشتها اليوم أو عرضتها المدونات العربية بعامة . إضافة لروابط تتعلق بكيفية التعليق على المدونات ، وكيفية إضافة مدونتك إلى الدليل ، وروابط عن مواقع التدوين.

- **الشامل في مدونات اللغة العربية:**

/http://arabblogcount.blogspot.com

ويهتم الموقع برصد معظم المدونات العربية ، وإن كانت بدون ترتيب ، لكنها تسهم في الوصول إلى غالبية المدونات التي تكتب باللغة العربية.

- **مدونة سيد الوكيل:**

/http://saidelwakil.maktoobblog.com

وهي مدونة للروائي والناقد المصري سيد الوكيل . وتضم بعض مقالاته ودراساته النقدية ، ونصوصه القصصية ، ومشاركاته في القضايا الأدبية المثارة على صفحات الشبكة الإلكترونية ، وتعليقات الآخرين ومشاركاتهم حول ما تثيره المدونة من قضايا . وتعليقاته هو وقراءاته للأعمال الإبداعية للمبدعين العرب ، وإن كانت المدونة تنحو نحو التخصص في الأدب النسوي والقضايا المتعلقة به.

- **مدونة سعيد نوح:**

/http://saidnoh.maktoobblog.com

وهي مدونة للروائي المصري سعيد نوح صاحب روايات: كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد ، ودائما ما أدعو الموتى ، و٦١ ش زين الدين ، وتضم المدونة بعض أعماله الإبداعية . وفصولا من رواياته ، والتعليقات عليها ، وهي في إجمالها مدونة ثرية بكثير من الأعمال الإبداعية للكاتب.

- **مدونة حواديت مصرية:**

http://hawadeetmasriya.blogspot.com

وهي مدونة لرحاب بسام ، تكتب فيها عن تفاصيل وأحداث صغيرة من حياتها ، وتنشر بعض القصص الخاصة بها ، وتعرض لبعض الردود والتعليقات على قصصها من خلال المتلقين والقارئين.

- **مدونة تواصل:**

/http://tawasol.blogspot.com

مدونة شخصية لمصري يعيش في كندا، ذات طابع عام و تحتوي على رسومات و نصوص أدبية، وآراء انطباعية وأخرى نقدية.

- **مدونة لا أبحث عن وطن:**

/http://blawatan.blogspot.com

ويهتم صاحبها بالتعبير عن آرائه بكتابات نثرية ، وقصائد بين الفصحى واللهجة المحلية ؛ في روح شعرية متسامية.

- مدونة الملكة الساحرة :

/http://blawatan.blogspot.com

ويهتم صاحبها بالتعبير عن آرائه بكتابات نثرية ، وقصائد بين الفصحى واللهجة المحلية ، في روح شعرية متسامية.

- مدونة هويدا صالح (كثيرة هي الشراك التي تنصب للروح):

/http://hoaida-1.maktoob.com

وتضم إبداعات الكاتبة القصصية وقراءاتها في أعمال الغير الإبداعية ، وعرضا لبعض الإبداعات الشعرية والقصصية .

- مدونة نكهة الجنون:

/http://moseqar.blogspot.com

وتحوى نصوصا إبداعية ، وخواطر شخصية ، وآراء فكرية لصاحبها الموسيقار كما يسمى نفسه ، مشفوعة غالبا بصور معبرة ولوحات فنية.

- مدونة ورق جدران:

/http://www.mnsr.ws

وتحوى روابط للتعريف بصاحبها ، وببعض القصص التي أبدعها ، وإمكانات التواصل والمراسلة ، كما تضم أرشيفا لإسهامات صاحبها منذ ٢٠٠٥م حتى ٢٠٠٧م.

- مدونة كتاباتي:

/http://amgood.maktoobblog.com

وهي للشاعر المصري أمجد ريان أحد رواد جيل السبعينيات في حركة الشعر المصري ، وكما يبدو من عنوانها فإنها تضم قصائد الشاعر والتعليقات المتلقاة حولها.

- مدونة عبد الرحيم الماسخ:

/http://0.maktoobblog.com

وتضم قصائده الإبداعية ، ومقالاته الأدبية عن الشعر العربي المعاصر ، وحركته ، مرتبة حسب تاريخ المشاركة.

- مدونة حسن غريب:

/http://hassan2034.maktoobblog.com

وتضم مواد متنوعة بين المقالات النقدية والمواد الأدبية وموضوعات الطب البديل والصحة العامة وعلاقتها بالأغذية.

- مدونة شعراء من الزمن الآخر:

/http://poetanna.maktoobblog.com

وتحوي قصائد وتعليقات للشاعر أبو صفاء.

- موقع اتحاد المدونين المغاربة :

/http://maghrebblog.maktoobblog.com

وكما هو واضح من مسماه ، فهو موقع يسعى لتأسيس اتحاد بين المدونين المغاربة والتأصيل لأسس وقواعد التدوين.

- مدونة خنجر صفيح:

/http://shyoussef.blogspot.com

وهي مدونة شعرية كاملة، لا تحتوي إلاّ علي قصائد شادي يوسف القصيرة والموجزة كما يليق بنص سيبري منشور في فضاء تخيلي.

- مدونة ملاك الشاعر:

/http://malooooka.spaces.live.com

مدونة أدبية شعرية لنشر قصائد صاحبها الخاصة ، يقدم لها صاحبها : كلمات كتبتها بدمي ودموعي، أحاسيس متضاربة تشكي معاناتي أحلامي آلامي ، تصف عاشقة للسراب ، وابتسامات شاحبة على شفاه محتضرة. كل ما تقرأونه كتبته على مداد من قلبي ، بدموع قلمي ، وأحلامي وأشواقي.... أتمنى أن تنال إعجابكم.

- **كتابات ثائرة على جدار الحرية :**

/http://yahiahashem.ektob.com

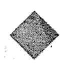
وتحوى مواد قصصية للكاتب يحيى هاشم ، يفتتحها قائلا : هى مدونة أدبية ثقافية جامعة أتسلق فيها على جدار الحرية باغيا تجاوزه فهل أستطيع؟

- **زفرات مكلوم:**

/http://raheen.ektob.com

يقدم لها صاحبها : هنا نستطيع التحليق مع أحلامنا ، والتعبير عن آمالنا ، والحديث عن مشاهداتنا ، والكلام في كل شيء ، دون خوف من أي شيء .. تعلمنا الصمت ، وتعلمنا حدود المسموح والممنوع بالفطرة!! ، واليوم يجب أن ننطق ، وأن نقول لكل من اعتقد أننا نسخه واحدة بأننا لسنا كذلك.

وهناك الكثير من المدونات الأدبية التي أصبح انتشارها لافتا للنظر ، ومبشرا بحركة أدبية عربية تتواصل مخترقة حدود المكان والزمان ، ويعد معظم أصحاب المدونات من الشباب أو المتعاملين مع شبكة الإنترنت والمعلوماتية في صورها المعاصرة ، وفي تطور أخير تجاوزت هذه المدونات حدود التبادل الثقافي والمعرفي إلى الاتفاق على حركات ثقافية واقعية خارج الفضاء الإلكتروني ، يخطط أصحابها ويلتقون فعليا على أرض الواقع ، منها الاحتفالات والندوات الثقافية.



محمد غنيمي هلال

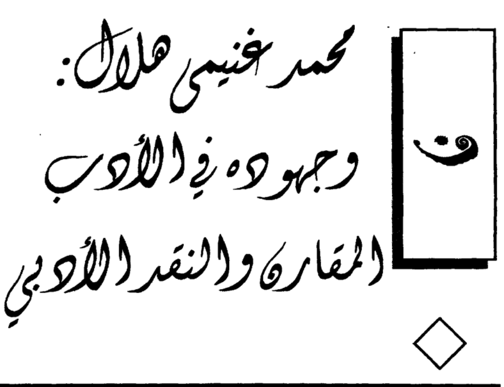


محمد غنيمي هلال
وجهوده في الأدب المقارن والنقد الأدبي

همام عبد اللطيف

ببليوجرافيا





همام عبد اللطيف

(أ) حياته

ولد محمد غنيمي هلال في ١٨ مارس ١٩١٦ في قرية (سلامنت) مركز بلبيس بمحافظة الشرقية، وتوجه كغيره من أقرانه إلى كتاب القرية حيث أتم حفظ القرآن الكريم كاملا وهو دون الثانية عشرة من عمره عام ١٩٢٨، وفي العام نفسه التحق بالأزهر الشريف بمعهد الزقازيق الديني الأزهري حيث حصل منه على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٢ ثم الثانوية عام ١٩٣٧. وأثناء دراسته بالمعهد الديني التحق بالدراسة المسائية في جامعة الثقافة الحرة لتعلم اللغة الفرنسية، وقد ساعده على تعلمها أحد أقربائه من مدرسي اللغة الفرنسية، ومما يدلل على إجادته للفرنسية في هذه المرحلة الباكرة من حياته أنه استطاع أن يترجم رواية (أتالا) لشاتوبريان[1]، وعقب حصوله على الثانوية الأزهرية عام ١٩٣٧ التحق بكلية دار العلوم حيث حصل منها على الدبلوم عام ١٩٤١، وكان ترتيبه الأول على زملائه في جميع سني دراسته، وكان فيما يقال أصغر الخريجين[2]. وعقب تخرجه من دار العلوم عام ١٩٤١ عين مدرسًا للغة العربية في مدرسة قوص الابتدائية وظل بها إلى عام ١٩٤٣، ونقل بعدها إلى القاهرة ليعمل بمدرسة مصر الجديدة الابتدائية حيث ظل بها من عام ١٩٤٣ إلى أواخر عام ١٩٤٥. وفي عام ١٩٤٥ اختير عضوًا في أول بعثة علمية تسافر إلى الخارج بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية؛ حيث أوفد إلى فرنسا لدراسة الأدب المقارن في جامعة السربون، وسافر في أواخر سنة ١٩٤٥ إلى باريس، وهناك حصل على دبلوم في اللغة الفارسية من معهد اللغات الشرقية بباريس عام ١٩٥٠، كما حصل على ليسانس في الآداب من السربون في العام نفسه، وفي عام ١٩٥٢ حصل على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السربون عن رسالتيه:

1- L'influence de la prose Arabe sur la prose Persane aux V et VI siécles de L'Hégire (XI et XII siécles aprés J.C).

(تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين — الحادي عشر والثاني عشر الميلادي).

2- Le Theme d' Hipathie dans La Littérature Fançaise et Anglaise du XVIII siécle au XX siécle.

(موضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي و الإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

فكان من أوائل الحاصلين على أعلى درجة علمية في الأدب المقارن من السربون. وبعد أن قضى سنوات البعثة السبع عاد إلى مصر في شهر إبريل حيث تسلم عمله بكلية دار العلوم في وظيفة مدرس (ب) في أول مايو ١٩٥٢، ثم رقي إلى مدرس (أ) في عام ١٩٥٣، ثم إلى أستاذ مساعد في عام ١٩٥٦. وتولى تدريس الأدب المقارن والنقد الأدبي في كلية دار العلوم، وكلية الآداب بجامعة عين شمس، ومعهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، والجامعة الأمريكية، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر. وفي عام ١٩٦٤ انتقل إلى جامعة الأزهر حيث عين أستاذًا للأدب المقارن بكلية اللغة العربية، ولم يطل مقامه فيها حيث أعير للعمل بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٦، ومرة أخري لم يطل به المقام في الخرطوم حيث داهمه المرض هناك، وعاد إلى مصر في مارس ١٩٦٨ يعاني من أوصاب المرض، وقد صدر له قرار علاج بالخارج على نفقة الدولة، ولكنه لبى نداء ربه حيث صعدت روحه إلى بارئها، في ٢٧ يوليو ١٩٦٨، عن عمر يناهز الثالثة والخمسين. بعد عمر علمي قصير (ستة عشر عامًا منذ حصوله على الدكتوراه) ولكنه ترك لنا ثروة علمية ضخمة تتمثل فى مؤلفاته وأبحاثه الرائدة.

هذه هي أبرز الخطوط العريضة لرحلة حياة محمد غنيمي هلال؛ ومنها تظهر العوامل التي ساعدت في تكوينه الثقافي وأهلته لأن يكون من كبار النقاد ومن رواد الأدب المقارن في عصرنا الحديث.

وتبرز من بين هذه العوامل: نشأته الدينية حيث حفظ القرآن الكريم في وقت مبكر من حياته، ثم إن التحاقه بالأزهر الشريف ثم بكلية دار العلوم قد لعب دورًا بارزًا فى إكسابه المعرفة اللغوية والأدبية والنقدية والإسلامية، هذا بالإضافة إلى اهتمامه بتعميق علاقته مع التراث العربي قراءة واستذكارًا وتأملا ووقوفًا على أمهات كتب هذا التراث وعيون مختاراته وكنوز ذخائره، كما أنه كان يحرص على متابعة الدوريات والمطبوعات المتمثلة في عدد من المجلات الأدبية مثل (الرسالة)، (الرواية)، (الثقافة)، (السياسة الأسبوعية) وقد كانت هذه الدوريات ذائعة الصيت في هذا العصر.

ويظهر عامل آخر وقد سار موازيًا للعوامل السابقة وهو اهتمام غنيمي هلال بالثقافة الأجنبية، وقد برز هذا الاهتمام في حياته الباكرة حيث تعلم اللغة الفرنسية أثناء دراسته الأزهرية؛ وكأنه كان يمهد نفسه ليدرس بجامعات فرنسا، وقد تحقق له هذا عندما ابتعث إلى باريس (١٩٤٥-١٩٥٢) لدراسة الأدب المقارن هناك، ولا يخفى أثر هذه البعثة في توسيع مداركه بحضارة وثقافة غير التي ألفها، " فالسنوات السبع التي قضاها في باريس كافية تمامًا لإكسابه مجموعة كبيرة من المعارف والمهارات، ليس فقط في ميدان الأدب المقارن، وإنما في ميدان النقد الأدبي كذلك"(٣) ومما يؤكد ذلك شهادة مرافقيه في هذه البعثة حيث " كان يقضي الساعات المتتالية قارئًا وكاتبًا ومفكرًا، وكانت تمضي أيام عليه لا يبارح فيها غرفته، وكان نموذجًا فريدًا في تحصيله"(٤). وبالإضافة إلى حصوله على درجة الدكتوراه من هذه البعثة فقد حصل أيضًا على دبلومات أربعة حصل بها على إجازة الليسانس من السربون كانت في فقه اللغة وفي اللغة الإسبانية وفي اللغة الإنجليزية وفي اللغة الفارسية، ولا شك أن إجادته لهذه اللغات الأربعة قد سهل عمله في ميادين بحثه المختلفة (الأدب المقارن — والنقد الأدبي — والترجمة).

وبعد، يظهر لنا أن تكوين غنيمي هلال الثقافي والعلمي الذي خول له هذه المكانة يقوم على أساسين متضافرين هما: أولا: تشربه للثقافة العربية والإسلامية وإيمانه بها وبدورها في النهضة،

وثانيًا: الإفادة من الثقافة الغربية الحديثة بما يخدم النهضة الأدبية المرجوة. ويضاف إلى هذا سماته الشخصية التي انعكست على نتاجه وقد عددها الدكتور علي عشري زايد[٥] في: سمة القلق العلمي التي تجلت في إعادته النظر في كتبه مع كل طبعة جديدة بإدخال التعديلات عليها، ثم ولعة بتناول الموضوع الواحد في أكثر من مؤلف من مؤلفاته النظرية والتطبيقية، وفي كل مرة يلقي على الموضوع أضواء جديدة، والسمة الثانية هي حرصه الشديد على التدقيق والتأصيل العلمي، والسمة الثالثة هي حماسه الشديد لضرورة تلاقح الآداب والحضارات وتفاعلها وتبادلها التأثير والتأثر فيما بينها، والسمة الرابعة وهي اعتزازه بالأدب القومي والتعمق في دراسته وفهمه وتمثله.

وقد أثر اهتمام غنيمي هلال بالبحث والدراسة وكثرة الاطلاع على علاقاته الاجتماعية "فقد كانت علاقاته الاجتماعية محدودة مما حدا به إلى قلة الاختلاط بالناس، وهو ما أصبح ديدن حياته فيما بعد حتى عرف عنه براعته في تقديم المعلومة تحريريًا أكثر من توصيلها شفهيًا، لذا كان تأثير نتاجه العلمي في توجيه مسار الأدب المقارن أقوى من جهوده العلمية الأكاديمية في الترويج لهذا العلم، لأن موهبته في تربية التلاميذ لم تكن في مستوى موهبته الفذة في الإبداع العلمي"[٦].

"وكانت معاناة الدكتور غنيمي قد بدأت مع المجتمع بتقدمه لوظيفة أستاذ كرسي النقد الأدبي والأدب المقارن في كلية دار العلوم، ولم يحصل على تلك الوظيفة، والمرة الثانية عند تقدمه للحصول على جائزة الدولة التشجيعية في الدراسات النقدية، ولم يحصل عليها أيضًا"[٧]، يقول عنه فاروق شوشة: "ومثل كل الفرسان والمحاربين، كانت طبيعته لا تعرف الانحناء للعاصفة أو الالتفاف والمداورة، ولذا فقد كان سهلا أن ينكسر، وساعد على هذا الانكسار المأساوي إيمانه بقيم مثالية عاش من أجلها وناضل في غير هوادة، ونجده لا يعرف في منطق العلاقات الاجتماعية غير اللونين الأبيض والأسود، فكان — في تألقه وانكساره– تجسيدًا حيًا لاكتمال الفكر والسلوك، والمثال والواقع، والتراث والمعاصرة، ولكنه رحل وهو يمتلك هذا الرصيد الحي المتجدد والباقي في قلوب أصدقائه وتلاميذه وقرائه، وعارفي فضله، الذين رأوا فيه دومًا واحدًا من رهبان الفكر، العازفين عن الأضواء، المعتصمين بكبريائهم وتواضعهم بعيدًا عن مواطن الزيف والادعاء، ورحل تاركًا هذه المكتبة المتميزة في مجال الدراسات الأدبية المقارنة"[٨].

(ب) جهوده في الأدب المقارن والنقد الأدبي

يرتبط اسم غنيمي هلال بأوائل الدراسات العلمية في ميداني الأدب المقارن والنقد الأدبي، وإن كانت شهرته كدارس مقارن قد غطت على شهرته كناقد، وكأن تفوق باحث وسبقه في ميدان بحثي ينفي أن يكون على الدرجة نفسها من التفوق أو أعلى منها في ميدان آخر، حتى ولو كان وثيق الصلة بالميدان الأول كتلك الصلة الوثيقة بين ميداني الأدب المقارن والنقد الأدبي. حيث لا حدود فاصلة بين كلا البابين من أبواب الدرس الأدبي، فمواطن التلاقي بينهما أكثر من مواطن التنافر. هذا على الرغم من انتماء محمد غنيمي هلال إلى المدرسة الفرنسية في النقد الأدبي التي تضع حدًا فاصلا بين النقد الأدبي والأدب المقارن، وأن الأدب المقارن يختص بدراسة مصادر التأثير والتأثر، أي أنه دراسة تاريخية. إذ يقول: "مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب ونقده"[٩]، كما يذكر في موضع آخر أن غاية الأدب المقارن تاريخية، تهدف للوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي وكيفية انتقالها من لغة لأخرى[١٠]، أما النقد الأدبي فغايته جمالية تهدف للكشف عن جوانب النضج الفني في الأعمال الأدبية[١١]. إلا أن هذا لا ينفي أن وجه الناقد كثيرًا ما يظهر في دراساته المقارنة، حيث يفيده فكره النقدي في تحليل مواطن التلاقي والتنافر بين الآداب المختلفة. وعلى الجانب الآخر يتجلى دور الأدب المقارن ومدى إفادته

للدرس النقدي إذ يقول د.صبري حافظ في معرض حديثه عن مفهوم غنيمي هلال للأدب المقارن: "والحقيقة أن الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافدًا هامًا من روافد النقد الأدبي بمعناه العلمي الشامل، لأنه يبحث عن الجذور التاريخية لأي عمل أدبي، مما يساهم في إلقاء دفقات سخية من الضوء على النص الأدبي ويساعد على سبر أغواره"(١٢)، ومن هنا فالعلاقة بينهما علاقة تآلف وليست تنافر واختلاف، ومن هنا فقد انتظم معظم إنتاج كاتبنا في هذين البابين. وسأعرض لجهوده في كل منها على حدة.

في الأدب المقارن:

(محمد غنيمي هلال هو رائد الدرس الأدبي المقارن في مصر والوطن العربي) حقيقة سائدة في الأوساط البحثية في ميدان الأدب المقارن، وهذا الرأي يتناقله الباحثون والدارسون في هذا المجال؛ فقلما تجد دراسة عن الأدب المقارن إلا وتنسب هذه الريادة له، حيث يرتبط اسمه دومًا بأوائل الدراسات حول الأدب المقارن تعريفًا وتقديمًا وإرساءً لقواعد هذا العلم الناشئ، وتناول أسس البحث فيه ومجالاته مما جعل منه رائد هذا العلم ومؤسسه. وشهادات الدارسين في هذا الرأي كثيرة، يقول د. علي عشري: " تؤرخ بداية الدراسات الأدبية المقارنة القائمة على أساس علمي منهجي ومفهوم دقيق للأدب المقارن في العالم العربي بعودة المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال عام ١٩٥٢ من فرنسا التي أوفد إليها للتخصص في الأدب المقارن، والحصول على درجة الدكتوراه في هذا المجال، حيث تتلمذ على واحد من أبرز أعلام المدرسة الفرنسية... وهو الأستاذ (جان ماري كاريه) بالإضافة إلى احتكاكه بالطبع بكل أعلام هذه المدرسة وأخذه عنهم"(١٣).

ويقول أيضًا أستاذنا الدكتور الطاهر أحمد مكي: "كان تأثير الدكتور محمد غنيمي هلال في تحديد مسار الأدب المقارن حاسمًا، أشاع منهجيته السليمة وتناول موضوعات منه في أبحاث مستقلة كالمواقف الأدبية والنماذج الإنسانية، وجعل منه علمًا واضحًا مستقلا"(١٤). ولا يختلف كثيرًا عن هذا الرأي د. حسام الخطيب بل يوضح أسباب هذه الريادة إذ يقول: "وقد كان هلال مؤهلا تأهيلا كاملا لأن يكون مؤسس علم الأدب العربي المقارن. بما اجتمع له من شهادة رفيعة متخصصة، وبما أتقنه أو عرفه من لغات أجنبية (الفرنسية. الفارسية، الإنجليزية، الإسبانية)، وبما اتصف به من عقلية منهجية وإخلاص للحقيقة العلمية وحماسة ريادية، وأخيرًا بما ألزم به نفسه من الموازنة بين النظرية المقارنية وتطبيقاتها، وبين مبادئها الغربية وتمثلاتها الشرقية أو العربية"(١٥).

وعلى الرغم من الاتفاق بين كثير من الدارسين على هذا الرأي؛ فإنه يوجد خلاف حول السبق الزمني في استخدام مصطلح الأدب المقارن وتقديم الدراسات المنتسبة إليه، ويذكر في هذا الصدد أسماء مثل (روحي الخالدي)، و(قسطاكي الحمصي)، و(فخري أبو السعود)، و(خليل هنداوي)، و(عبد الرزاق حميدة) وغيرهم، ونظرًا لهذا يبين د.علي عشري مفهومه عن ريادة غنيمي للدرس المقارن بقوله: "والريادة لا تعني مجرد السبق الزمني إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك من قضايا العلم، فذلك لا يعني في النهاية شيئًا ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة. وبلورة مفهوم علمي محدد يلتف حوله التلاميذ والمريدون، ووضع مناهج علمية دقيقة لمعالجة قضايا العلم وظواهره، وهذا هو بالتحديد ما قام به الدكتور هلال سواء في مجال تدريس الأدب المقارن في جامعات مصر ومعاهدها، أو في مجال تأليف الكتب والأبحاث العلمية والتطبيقية التي تحدد مفهوم هذا العلم وتبلور ملامحه ومناهجه ومجالات البحث فيه على أساس علمي متين"(١٦).

"فقد كان الأدب المقارن قبل غنيمي هلال شيئًا غائما في ذهن القارئ العربي لا يُعرف له تحديدًا صحيحًا. وكانت الدراسات التطبيقية المتناثرة في هذا المجال لا تقوم على أساس علمي متين، ولا تعنى بأكثر من المشابهات الخارجية بين عمل فني وآخر"[١٧].

وهكذا يظهر أن ريادة غنيمي هلال لهذا العلم لم يأت من كونه أول من قال بهذا المصطلح، لكنها تأتي من تقديمه لدراسات عن هذا العلم الوليد في العالم العربي، سواء على الجانب النظري – بأن يضع لهذا العلم مفهومًا علميًا محددًا وواضحًا، ووضع الأسس التي يسير عليها هذا العلم – أو القيام بدراسات تطبيقية في مجالات هذا العلم المختلفة، دراسات تسير على هذا الإطار النظري الذي ارتضاه، ولا تخرج عن هذا المفهوم العلمي.

ومفهوم غنيمي هلال للأدب المقارن يتبع المدرسة الفرنسية والتي تستبعد النقد الأدبي من منطقة الأدب المقارن، وتحصره في تاريخ العلائق الأدبية الدولية، وتقيده بالصلات الفعلية التي ترتبط بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثيرات بين الأدب والوسطاء والمواقف تجاه البلد المعين في بلد آخر. أي أن غاية الدراسة المقارنة تاريخية وليست أسلوبية، والمقارن لا يدرس الموضوعات نفسها، وإنما حركة سيرها، ومادته شيء متحرك كالتاريخ نفسه.

وبناء على هذا المفهوم السابق أعد غنيمي دراساته في الأدب المقارن بشقيه التنظيري والتطبيقي.

أما التنظيري فيبرز في كتابه الأهم (الأدب المقارن) ويتناول هذا الكتاب تاريخ الأدب المقارن، وميادين البحث فيه، ويعد الكتاب أوفى مرجع في هذا المجال على الرغم من مرور أكثر من خمسين سنة على صدور طبعته الأولى، وكل الكتب التي جاءت بعده اعتمدت عليه بشكل أو بآخر، ويعضد هذا الرأي د. الطاهر مكي إذ يقول: "لم يقدم أحد حتى هذه الساعة كتابًا آخر في مستوى دراسة الدكتور غنيمي هلال"[١٨]، وقد استقت منه كل الدراسات المقارنية سواء بشكل مكشوف أو مستور، "ويكفي أنه كتاب متماسك في موقفه النظري... رهن نفسه لقضية واحدة مبنية على التفتح القومي والإنساني"[١٩]. وقد انتظم هذا الكتاب في قسمين أولهما تناول معنى الأدب المقارن وتاريخ نشأته وعدة الباحث المقارن، والثاني تناول فروع البحث في الأدب المقارن حيث درس عالمية الأدب، والأجناس الأدبية، والمواقف الأدبية، والنماذج البشرية، وغيرها من الدراسات. والجدير بالذكر أن قيمة هذا الكتاب لا تتمثل في قيمته النظرية فحسب، بل إنه قد اشتمل على بعض الدراسات التطبيقية الموجزة التي تضخم بعضها فيما بعد لتصبح دراسات موسعة على يديه في كتبه الأخرى، والبعض الآخر قامت عليه دراسات من مقارنين تلوه في استكمال هذه الموضوعات، وجعلوا منها موضوعات لمقارنات تطبيقية عميقة.

ولكن على الرغم من شهادات الكثيرين حول أهمية هذا الكتاب فإن تضخم الكتاب لهذا الحجم أضر بالكتاب حيث يرى د. الطاهر مكي أن توافر كثير من مادة الكتاب لدى الكاتب ورغبته في تضخيم كتابه "دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى الأدب المقارن تتصل أصلا بالنقد الأدبي، وصلتها بالمقارنة هامشية، كالحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى... أو أنها موضوعات تطبيقية الأحرى بها أن تجيء في كتاب مستقل، وإقحامها هنا جعل منها رءوس موضوعات فحسب، عالجها متسرعًا، وتركها مبتسرة"[٢٠].

أما جهوده على المستوى التطبيقي فقد تعددت هذه الدراسات لتشمل الكثير من الكتب والمقلات والأبحاث المختلفة فضلا عن رسالتيه لدرجة الدكتوراه، وقد أولى غنيمي هلال للدراسات التطبيقية جهدًا مضاعفًا وكأنه أراد أن يؤكد أن دراساته النظرية قابلة للتحقيق على أرض الواقع.

وهنا يبرز العديد من كتبه منها: (دور الأدب في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر) ومعظم موضوعات هذا الكتاب وردت في كتابيه (الأدب المقارن)، و(الحياة العاطفية بين العذرية

والصوفية)، ولكنه بسط القول فيه مدعومًا بالأمثلة المفصلة. تناول فيه تأثر شوقي بالمذاهب الأدبية في الغرب في (مجنون ليلى) وتأثره بجنس القصة على لسان الحيوان بالمصادر الفرنسية من خلال تأثره بـ (لافونتين). ومن كتبه التطبيقية (المواقف الأدبية). ويبرز أيضًا (النماذج الإنسانية) بما تناوله من موضوعات مثل: البطل في مقامات الهمذاني والحريري وانتقالهما إلى الأدب الفارسي. وتناول يوسف وزليخا، وفاوست، وجحا، وعلاء الدين، وكليوباترا، وهيباتيا.

ومن أهم دراساته في الجانب التطبيقي كتابه (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي) وللدكتور غنيمي هلال الفضل في دراسة هذا الموضوع حيث إنه هو من وضع لبناته الأولى، وكل من كتبوا بعده في هذا الموضوع اعتمدوا عليه. وكان هذا الموضوع يسيطر على فكر كاتبنا حتى إنه تناول هذا الموضوع في كتاب آخر له هو (دراسات أدبية مقارنة). وتناول في هذا الكتاب - بجانب موضوع (مجنون ليلى بين الأدبين العربي القديم والأدب الفارسي والأدب العربي الحديث) - (أنطونيو وكليوباترا) ثم (هيباتيا أول فيلسوفة مصرية).

ومما صدر بعد وفاته في الأدب التطبيقي المقارن كتابه (في النقد التطبيقي والمقارن) وفيه دراسات متعددة منها (الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي).

هذا - بالطبع - بالإضافة إلى رسالتيه للدكتوراه وهما (تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادي عشر والثاني عشر الميلادي). و(موضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

وفي مجال الكلام عن إسهام محمد غنيمي هلال في الأدب المقارن، لابد من الإشارة إلى أنه أول عربي كتب عن الأدب المقارن بلغة أجنبية، وتقف مقالته (دراسات الأدب المقارن في الجمهورية العربية المتحدة) وحيدة في الكتاب السنوي للأدب المقارن الذي تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن، وهي مقالة قصيرة نشرت عام ١٩٥٩ وتضمنت تقريرًا موجزًا عن حالة الأدب المقارن في الجامعات المصرية بوجه خاص.

في النقد الأدبي:

النقد الأدبي هو الميدان الثاني الذي نافح فيه غنيمي هلال عن آرائه. "فهذا الناقد ينتمي إلى جيل الخمسينيات والستينيات، ذلك الجيل الذي حمل على عاتقه مسئولية تحديث النقد الأدبي في مصر، ورفع رايته والعمل على ازدهاره من خلال دراسات جادة على المستويين التنظيري والتطبيقي معًا. فهذه المرحلة الزمنية الممتدة في الخمسينيات والستينيات تعتبر بحق مرحلة حاسمة في تاريخ النقد العربي الحديث.

وعلاوة على ذلك فقد كان د. غنيمي هلال تحديدًا صاحب رؤية شمولية اتسعت لاستيعاب أسس النقد الغربي والعربي والتيارات النقدية المعاصرة في مصر، كما استوعبت كذلك أجناس الأدب، شعرًا ونثرًا، تنظيرًا وتطبيقًا، وكل ذلك في إطار اهتمامه بالنقد المقارن ومحاولة الإفادة من النقد العالمي في بناء نقدنا العربي على أساس علمي موضوعي"[٢١].

والنقد الأدبي عرّفه غنيمي بأنه يُعنى "بالكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، وتميزها عما سواها، عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام علميًا"[٢٢]، من خلال هذا التعريف تبرز كلمة (علميًا)، حيث آمن كاتبنا بأهمية أن يكون النقد علمًا له أسسه التي يسير عليها، حيث كان يهدف غنيمي إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقتصر على ذاتية الناقد، ولا يتحكم في أصالته، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في النقد وفي الأدب. وعلى الرغم من تأكيده على علمية النقد فإنه يرى أن النقد الأدبي مهما استعان بالقواعد

والنظريات، فلا غني عن الذاتية ولا سبيل إلى تجنبها. لكنها ليست ذاتية مطلقة أي ليست ذاتية الهوى والتعصب، كما أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان، لكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها، والناقد العبقري كالأديب العبقري قد يضيف جديدًا بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة"[٢٣].

وقد كان عطاء غنيمي هلال للنقد الأدبي عطاء سخيًا، حيث توزعت جهوده في النقد بين الدراسات النظرية، والدراسات التطبيقية. حيث خلف آثارًا علمية كثيرة وعميقة في كلا المجالين.

أما الدراسات النقدية النظرية فتظهر في مؤلفيه الضخمين - بل قل موسوعتيه - (النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته، مذاهبه)، و(الرومانتيكية). ويعد الكتاب الأول مصدرًا من مصادر النقد الحديث للقارئ العربي، ينطلق على أساس تتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي، ومدى تأثر النقد العربي القديم به، والوقوف على المنابع التي أثرت في النقد الحديث، وصولا لما يسمى النقد المقارن، وهكذا فقد تناول الكتاب النقد عند اليونان. والنقد عند العرب ثم النقد الأدبي الحديث.

ومن الجدير بالذكر أن كتابه لم يقتصر على دراسة النقد الحديث فحسب، ولكنه تناول الموروث من النقد العربي، وفيه تظهر تأملاته الواعية في تاريخ النقد العربي، فنجده يتناول في كتابه قضايا نقدية مثارة قديمًا مثل قضايا (الوحدة الفنية)، و(القديم والجديد)، و(الصدق)، و(اللفظ والمعنى)، و(نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني)، وهو في هذا التناول ينطلق من وعيه بمدى فعالية هذا الموروث القديم في دعم الوعي النقدي المعاصر.

وكان حديث غنيمي هلال عن النقد عند اليونان والعرب مما أُخذ على هذا الكتاب، حيث إن عنوان الكتاب بعيد كل البعد عن هذين الموضوعين، ولهذا السبب وجه إليه بعض الانتقادات العلمية حيث يقول الدكتور محمد شفيع السيد: "ومع تقديرنا الكامل لإحاطة غنيمي هلال بموضوعه، ووعيه بمواطن التلاقي بين البيئات النقدية الثلاث، فإن كلا من النقدين اليوناني والعربي — من الناحية المنهجية — خارج دلالة عنوان الكتاب، فمدلول النقد الحديث من الناحية الزمنية وفقًا للمتعارف عليه عند الباحثين والنقاد. يبدأ من القرن الثامن عشر أو منتصفه تقريبًا"[٢٤]. ويمكن أن يبرر هذا المأخذ بأن غنيمي كان يرى أن دراسة نظريات النقد في الماضي سواء في النقد اليوناني أو النقد العربي ذات أثر بالغ في تنمية خبرة الناقد المعاصر.

والكتاب الثاني وهو (الرومانتيكية)، وقد كان هذا الكتاب ضمن مشروع نقدي كان يعد له كاتبنا بعنوان (المذاهب الأدبية الكبرى)، كانت أجزاؤه الأخرى هي الكلاسيكية، والرمزية، والبرناسية، والوجودية وغيرها، ولكن القدر لم يمهله لتحقيق ما يصبو إليه، وقد بدأ بالرومانتيكية قبل الكلاسيكية لإدراكه أهمية دور الرومانتيكيين في نهضة الأدب، وقد تحدث هذا الكتاب عن: نشأة الرومانتيكية، والشخصيات والإحساسات والمشاعر، والخيال الرومانتيكي، والطبيعة والحب الرومانتيكي، والأجناس الأدبية، وغيرها من الموضوعات.

ومن الجدير بالذكر حول هذين الكتابين أن عدد المراجع الأجنبية قد قارب في عدده عدد المراجع العربية، ولعل هذا يدلل على مدى اطلاع كاتبنا وثقافته. وعلى إدراكه للدور التنويري المنوط به. وقد أدى اهتمام غنيمي هلال بالشرح والتحليل في كتبه إلى وصم أسلوبها بالمدرسي، وأترك الرد للدكتور صبري حافظ حيث يقول: "وقد يعيبون عليه روحه المدرسية وأسلوبه التجميعي الذي يصيب أعماله بالترهل في أجزاء كثيرة منها.. وتكراره الدائم للكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة. واستعماله للكثير من المصطلحات المدرسية بإسراف ممجوج. بينما كان استطاعته أن يستعيض عنها بالمصطلحات النقدية الأكثر نضجًا، وقد يعيبون عليه أشياء كثيرة

مشابهة لكن كل هذا راجع في اعتقادي إلي إحساس هذا الدارس القدير... بافتقارنا إلى الكثير من الأشياء التي أصبحت في الغرب نوعا من البديهيات"[٢٥].

أما في مجال النقد التطبيقي وهو المحك العملي للأسس النظرية، فلغنيمي هلال عشرات المقالات والبحوث التي مارس فيها النقد العملي وفيها استوعب معظم الأجناس الأدبية. وقد جمعت هذه المقالات في كتب في حياته، ثم بعد وفاته، والبعض الآخر لم يجمع. وهذه الكتب هي:

- (في النقد المسرحي) وفيه يتتبع النشاط المسرحي من عام ١٩٦١ حتى آخر عام ١٩٦٣. ومن المسرحات التي تناولها بالنقد مسرحية (لعبة الحب)، و(جبهة الغيب)، و(إفيجينيا) وغيرها.
- (قضايا معاصرة في الأدب والنقد) وتتنوع مقالاته بين النقد التطبيقي والتنظيري.
- (دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده) وفيه درس لشعر العقاد وفاروق شوشة وغيرهما.

وهكذا يظهر أن لغنيمي هلال رصيدًا ملحوظًا من النقد التطبيقي غطى به أجناس الأدب الكبرى من شعر وقصة ومسرح. وهذه الدراسات "تكشف عن وعي عميق بأصول الأجناس الأدبية الثلاثة في أحدث تطوراتها وتمثل جيدًا للتفكير النقدي على المستوى العالمي، مع لمسة ذاتية تؤكد أصالة شخصيته ورسوخ قدمها في الميدان"[٢٦].

الهوامش :

(١) انظر صبري حافظ – محمد غنيمي هلال – مجلة (المجلة) القاهرية – العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – ص٢٢٠– دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(٢) انظر لويس عوض – عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم – الأهرام – ١٩٦٨/٩/٦، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – ص ٢٥٢– دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(٣) أحمد محمد فؤاد مصطفى – التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال – ص٧ – ماجستير – قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية – كلية التربية – جامعة عين شمس – ٢٠٠٤.

(٤) كامل السوافيري – حول محمد غنيمي هلال – مجلة (الثقافة) القاهرية –العدد ١٩ – إبريل ١٩٧٥، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – ص٢٤٩ – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(٥) انظر علي عشري زايد – رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي – بحث ضمن الكتاب التذكاري –ص (١٤٤–١٤٨) – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(٦) ثروت عبد السميع محمد – جهود الدكتور محمد غنيمي هلال في ميدان الأدب المقارن – ص ٢٦١–٢٦١ – ماجستير – قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – ٢٠٠٦.

(٧) السابق ص٢٦٦.

(٨) فاروق شوشة – محمد غنيمي هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب – بحث ضمن الكتاب التذكاري – ص١٩٣، ١٩٢ – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(٩) محمد غنيمي هلال– الأدب المقارن – نهضة مصر – ط١ – ص١٠– ١٩٥٣.

(١٠) السابق ص١٣

(١١) محمد غنيمي هلال– النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته، مذاهبه ط٣ – دون تاريخ– ص٩.

(١٢) صبري حافظ – محمد غنيمي هلال – مجلة (المجلة) القاهرية – العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨. ونشر ضمن الكتاب التذكاري – ص٢٣١– دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

(١٣) علي عشري زايد – رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي – بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦– ص١٤٢.

(١٤) الطاهر أحمد مكي – الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه–دار المعارف – ط١ –١٩٨٧ص١٩٠.

(١٥) حسام الخطيب – آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا – دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر دمشق – ١٩٩٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦– ص٢١٤.

(١٦) علي عشري زايد– ص١٤٣.

(١٧) صبري حافظ – ص٢٣٠.

(١٨) الطاهر مكي– ص ١٩٠.

(١٩) حسام الخطيب– ص٢١٥.

(٢٠) الطاهر مكي – ص١٩٠.

(٢١) أحمد محمد فؤاد مصطفى – التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال– ماجستير – قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية – كلية التربية – جامعة عين شمس – ٢٠٠٤. – ص ج.

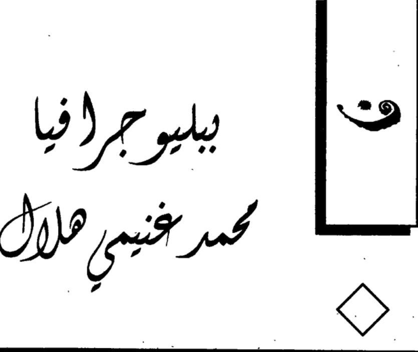
(٢٢) محمد غنيمي هلال– النقد الأدبي الحديث– ص٩.

(٢٣) انظر فاروق شوشة – محمد غنيمي هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب – بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.–ص ١٩٠.

(٢٤) محمد شفيع السيد – محمد غنيمي هلال، عطاء متميز في النقد الأدبي الحديث – بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦– ص١١١.

(٢٥) صبري حافظ–ص٢٢٨.

(٢٦) محمد شفيع السيد– ص١٢٤.



همام عبد اللطيف

تنقسم هذه الببليوجرافيا إلى قسمين: نرصد في أولهما الإنتاج العلمي لمحمد غنيمي هلال والذي ينقسم بدوره إلى: بحوث بالفرنسية، وكتب بالعربية. وترجمات من الفرنسية والفارسية، وبعض المقالات التي لم يضمها كتاب.

ونرصد في القسم الثاني كتابات النقاد والباحثين عنه. وهي تتوزع ما بين: كتب. ودراسات وأبحاث ومقالات، ورسائل جامعية. وأخيرًا قصيدة رثاء للشاعر محمود حسن إسماعيل.

القسم الأول: إنتاجه العلمي

أولاً: بحوث بالفرنسية:

1- L'influence de la prose Arabe sur la prose Persane aux V et VI siécles de L'Hégire (XI et XII siécles aprés J.C).

(تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين — الحادي عشر والثاني عشر الميلادي).

2- Le Theme d' Hipathie dans La Littérature Fançaise et Anglaise du XVIII siécle au XX siécle.

(موضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

وهما الرسالتان اللتان نال بهما المؤلف دكتوراه الدولة من جامعة السربون عام ١٩٥٢.

3- Les Etudes de Littérature Comparée dans la Republique Arabe Unie, dans : Year book of Comparative and General Literature, University of North Carolina, Studies in Comparative Literature, number 25, 1959.

وهي مقالة قصيرة نشرها عام ١٩٥٩ ضمن الكتاب السنوي للأدب المقارن، الذي تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن، وعنوانها: (دراسات الأدب المقارن في الجمهورية العربية المتحدة).

ثانيًا: كتب بالعربية:

١- الأدب المقارن — نهضة مصر — ط١ - ١٩٥٣.
٢- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر — نهضة مصر — ط١-١٩٥٦.
٣- الرومانتيكية — نهضة مصر — ط١ — ١٩٥٦.
٤- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب تحت عنوان: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والصوفي — مكتبة الأنجلو المصرية- دون تاريخ.
٥- النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته، مذاهبه. وقد صدرت الطبعتان الأولى والثانية من الكتاب تحت عنوان: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث-١٩٥٨.
٦- في النقد المسرحي — دار نهضة مصر — ط١ -١٩٦٣.
٧- المواقف الأدبية — معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية- ١٩٦٣. وصدر في طبعة أخرى عن مكتبة دار العودة ببيروت بعنوان (الموقف الأدبي).
٨- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية والمقارنة- معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية- ١٩٦٤.
٩- في النقد التطبيقي والمقارن —دار نهضة مصر — ط١ — ١٩٧٥.
١٠- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده — دار نهضة مصر — دون تاريخ.
١١- قضايا معاصرة في الأدب والنقد - دار نهضة مصر — دون تاريخ.
١٢- دراسات أدبية مقارنة — دار نهضة مصر — دون تاريخ.

ثالثًا: الترجمات:

عن الفرنسية:

١- ما الأدب؟ - جان بول سارتر -١٩٦١.
٢- فولتير — جوستاف لانسون — ١٩٦١.
٣- بلياس وميليزاند — ماترلنك.
٤- رأس الآخرين — مارسيل إيميه.
٥- عدو البشر — موليير.
٦- فشل إستراتيجية القنبلة الذرية — ميكنييه.

عن الفارسية:

١- مجنون ليلى — عبد الرحمن الجامي.

٢- مختارات من الشعر الفارسي — الدار القومية للطباعة والنشر — ١٩٦٥.

كما قام غنيمي هلال بمراجعة ترجمة:

١- السكير- هانس فلادا.

٢- ديكارت — كريسون.

وبالإضافة لهذا الإنتاج العلمي الغزير فلغنيمي هلال عشرات من الدراسات والمقالات والبحوث في مجال النقد الأدبي والأدب المقارن التي نشرت في الدوريات المصرية والعربية وبخاصة مجلتا (المجلة) و(الكاتب) القاهريتان في الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٣. وقد جُمع بعض هذه المقالات في كتبه في حياته، وبعد أن وافته المنية والبعض الآخر لم ينشر بعد. ومما لم ينشر:

١- العودة من النبع الحالم لسلمى الخضراء الجيوشي — مجلة (المجلة) — فبراير ١٩٦٢.

٢- أزمة النقد الأدبي- جريدة (الأهرام) — العدد ٢٧٣٠ — ١٩٦٢/١١/١٢.

وقد أشرف الدكتور محمد غنيمي هلال خلال فترة اشتغاله بكلية دار العلوم على رسالة دكتوراه واحدة فحسب كانت بعنوان (مظاهر التجديد في نقد العقاد للشعر وأثرها في النقد والشعر)، وهي من إعداد عبد الحي دياب- ١٩٦٤.

ومن الجدير بالذكر أن لكاتبنا العديد من البرامج الإذاعية خاصة في البرنامج الثاني حيث قدم حلقة إذاعية عن مأساة هيباتيا عام ١٩٥٨، كما أن حديثًا آخر عن مجنون ليلى قد أخذ ونشر على هيئة بحث بعنوان (مجنون ليلى بين الأدب العربي والأدب الفارسي) بمجلة فصول العدد الثالث من المجلد الثالث إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٣.

القسم الثاني: كتابات عنه

لا يكاد يخلو كتاب اتخذ من الأدب المقارن موضوعًا له من ذكر لمحمد غنيمي هلال، بوصفه رائدا من أبرز رواد الأدب المقارن عند الحديث عن تاريخ الأدب المقارن عند العرب، أو الإشارة إلى كتبه ودراساته التي مهد بها لكثير من الدراسات المقارنة اللاحقة. ومن ثم فاسمه يتردد في معظم كتابات المقارنين العرب أمثال (الطاهر مكي، ورجاء جبر، وعطية عامر، وصلاح فضل، وأحمد عتمان، وطه ندا، وبديع محمد جمعة، وأحمد درويش، وإبراهيم عبد الرحمن، وعبد الحميد إبراهيم، وعلي شلش، وسعيد علوش، وغيرهم الكثير)، ولكن هؤلاء – في كتاباتهم – كان ذكرهم له في إشارات عابرة في نطاق ما يتناولونه. ولكن ثمة دراسات وأبحاث ومقالات أخرى أُفردت خصيصًا لتناوله وتناول جهوده بالدرس والتحليل، وهذا هو نطاق هذه الببليوجرافيا، مع العلم أنني أدخلت في هذه الدراسات ما ليس بدراسة، ألا وهي قصيدة لمحمود حسن إسماعيل رثى بها الفقيد الكبير.

أولاً: كتب:

١- (محمد غنيمي هلال- ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن) إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

ثانيًا: دراسات وأبحاث ومقالات:

١- أحمد درويش – هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي. رسالة غنيمي هلال التكميلية إلى جامعة السربون – بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٢- حسن طبل – قضايا الموروث النقدي والبلاغي في منظور غنيمي هلال – بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٣- حسام الخطيب – آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا – دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر دمشق – ١٩٩٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٤- رجاء جبر – تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين عرض وتحليل - بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٥- شوقي ضيف – الدكتور غنيمي هلال - بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٦- صبري حافظ – محمد غنيمي هلال – مجلة (المجلة) القاهرية – العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٧- عبد الحي دياب – عن كتاب غنيمي هلال (الأدب المقارن) - مجلة (المجلة) القاهرية – فبراير ١٩٦٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٨- عبد الفتاح عثمان – نقد القصة عند غنيمي هلال - بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

٩- عبد الفتاح عثمان – المنهج النقدي عند غنيمي هلال بين النظرية والتطبيق – بحث ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته كلية دار العلوم للاحتفال بعيدها المئوي عام ١٩٩٢.

١٠- عبد المطلب صالح – علم منسي من أعلام الأدب المقارن: الدكتور محمد غنيمي هلال – من كتاب مباحث في الأدب المقارن – وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٧، ونشر ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

١١- علي عشري زايد – رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي - بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

١٢- علي عشري زايد – الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي – مكتبة الشباب جامعة القاهرة – ط٢ –١٩٩٢.

١٣- فاروق شوشة – محمد غنيمي هلال رائد دراسات الأدب المقارن – مقال بمجلة فصول العدد الثالث إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٣، والمقال نفسه مع تغير طفيف هو مقدمة كتاب (دراسات أدبية مقارنة) لمحمد غنيمي هلال – نهضة مصر – ١٩٨٥.

١٤- فاروق شوشة – محمد غنيمي هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب - بحث ضمن الكتاب التذكاري – دار الفكر العربي – ١٩٩٦.

١٥- كامل السوافيري - حول محمد غنيمي هلال - مجلة (الثقافة) القاهرية -العدد ١٩ - إبريل ١٩٧٥، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
١٦- لويس عوض - عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم - الأهرام - ١٩٦٨/٩/٦، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
١٧- محمد حسن عبد الله - محمد غنيمي هلال والنقد الأدبي- من كتاب مداخل النظرية النقدية- دار قباء - ٢٠٠٥.
١٨- محمد حسن عبد الله - مدخل إلى الأدب المقارن، مدارسه وروداه في مصر وأهم قضاياه (طبعة جامعية).
١٩- محمد السعيد جمال الدين - مشهد من خيوط الفجر، غنيمي هلال والأدب الفارسي - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
٢٠- محمد شفيع السيد - محمد غنيمي هلال، عطاء متميز في النقد الأدبي الحديث - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

ثالثًا: رسائل جامعية غير منشورة:

١- أحمد محمد فؤاد مصطفى - التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال - ماجستير - قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - كلية التربية - جامعة عين شمس - ٢٠٠٤.
٢- ثروت عبد السميع محمد - جهود الدكتور محمد غنيمي هلال في ميدان الأدب المقارن - ماجستير - قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - ٢٠٠٦.

رابعًا: قصيدة رثاء:

محمود حسن إسماعيل - موسيقا الوداع الأخير - ديوان (صلاة ورفض) - الهيئة العامة للتأليف والنشر- ١٩٧٠- ونشرت ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهما ـ سلطنة عمان ٣ ريالات ـ العراق ديناران ـ لبنان ٦٠٠٠ ليرة ـ البحرين ديناران ـ الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال ـ الأردن ديناران ـ قطر ١٥ ريالا ـ غزة / القدس دولار ـ تونس ٥,٢٠٠ دينارات ـ الإمارات ١٥ درهما ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ١٥ دينارا ـ ليبيا ديناران ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد ـ ٣٠ دولارا للهيئات — مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦دولارا)

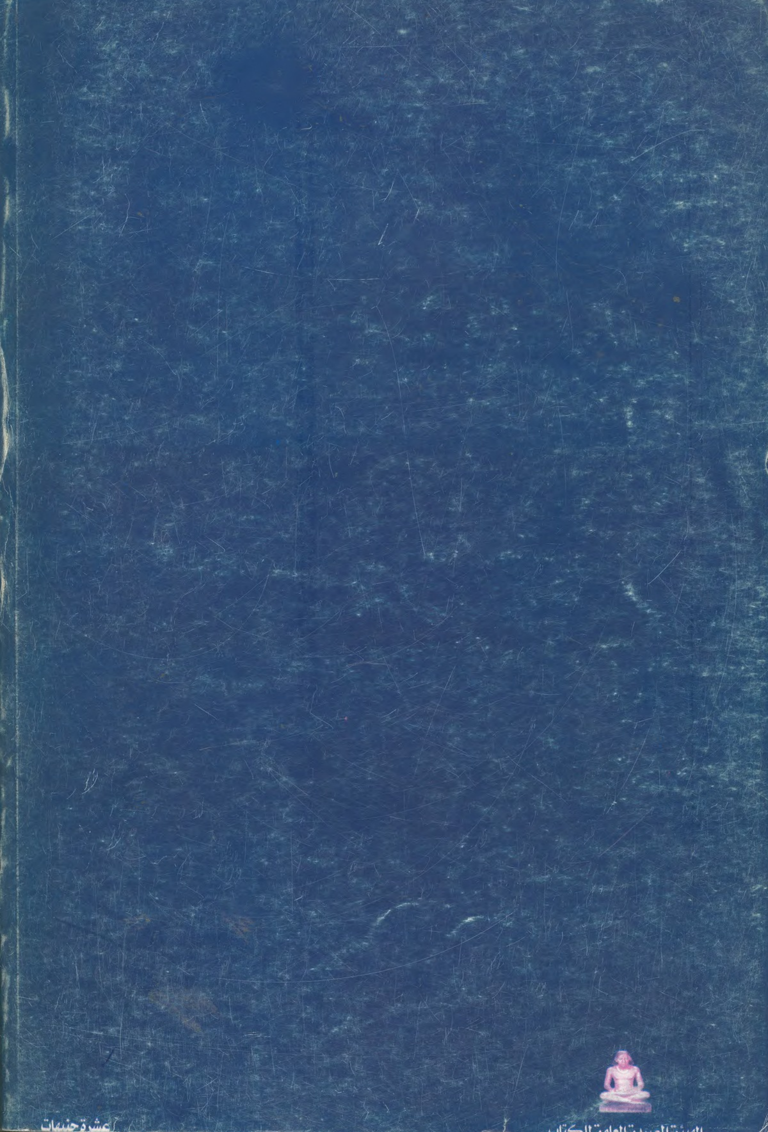
السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ ـ ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩ ـ ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ ـ ٥٧٩٩٦٣٥

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: fossoul2002 @ hotmail. com
fossoul2002 @ yahoo. com

رقم الإيداع ٦١٠٠ / ١٩٨٠


الهيئة المصرية العامة للكتاب
عشرة جنيهات